



جامعة المنوفية

كلية التربية النوعية

قسم الإعلام

محاضرات فى

مدخل إلى علوم المسرح (٢)

(الفرقة الأولى)

إعـــداد

أ.م.د /عمر فرج

د / منى حبرك

العام الجامعي ٢٠٢٠م

نموذج رقم (١٢)

جامعة: المنوفية

كلية: التربية النوعية بأشمون

قسم: الاعلام التربوي

توصيف مقرر (مدخل إلى علوم المسرح ٢)

١-بيانات المقرر		
الرمز الكودى:	**اسم المقرر: مدخل إلى علوم المسرح(٢)**	**الفرقة: الأولى**
التخصص:الإعلام التربوى	**عدد الوحدات الدراسية: ١٤**	نظري ٤ **عملي** -

٢-هدف المقرر:	١/٢ التعرف علي المفاهيم الأساسية الخاصة بعناصر العرض المسرحي المختلفة من كتابة مسرحية، وتمثيل، وإخراج، وإضاءة، وديكور ، ومكياج، وموسيقي. ٢/٢ التعرف على الأجناس الأدبية وبعض المصطلحات المسرحية.
٣-المستهدف من تدريس المقرر: أن يكون الطالب في نهاية المقرر قادرًا علي:	
أ-المعلومات والمفاهيم:	٣/أ/١ يلم بمجموعة من المفاهيم المرتبطة بعلوم المسرح. ٣/أ/٢ يتعرف علي الوظيفة الأساسية للمسرح. ٣/أ/٣ يتعرف على أسس ومبادئ جميع عناصر العرض المسرحي.
ب-المهارات الذهنية:	٣/ب/١ يستنتج القيم الفنية والوظيفية في المسرح. ٣/ب/٢ يحلل النص المسرحي. ٣/ب/٣ يتعرف علي دلالات الألوان في الإضاءة المسرحية، وكيفية توظيفها في العرض المسرحي.
جـ- المهارات المهنية:	٣/ج/١ يطبق الأسس والقواعد لفن التمثيل والإخراج. ٣/ج/٢ يحرص علي معرفة قواعد وأسس الكتابة الدرامية. ٣/ج/٣ يمارس الديكور والملابس والإضاءة المسرحية .
د- المهارات العامة:	٣/د/١ يخطط علي الورق وعلي خشبة المسرح حركة الممثلين. ٣/د/٢ يتذوق الموسيقي والفنون التشكيلية. ٣/د/٣ يميز بين دلالات ألوان الإضاءة المختلفة.

٤- محتوى المقرر:

محتوى المقرر	عدد الساعات	الأسبوع
١. بعض المصطلحات الهامة في الدراما والمسرح	١٢	١-٢-٣
٢. عناصر البناء الدرامي	٨	٤ - ٥
٣. مبادئ وأسس الإخراج المسرحي.	٨	٦-٧
٤. الإضاءة المسرحية.	٤	٨
٥. الديكور والملابس المسرحية.	٤	٩
٦. الموسيقي المسرحية	٤	١٠
٧. الأجناس الأدبية	٤	١١
٨. تحليل نقدي لمسرحية اوديب لسوفوكليس	٨	١٢-١٣
٩. تطبيقات عملية وشفهية ومراجعات	٤	١٤
إجمالى عدد الساعات	**٥٦**	

٥- أساليب وطرق التعليم والتعلم

١. محاضرات.
٢. واجبات منزلية.
٣. تطبيقات عملية.

٦-أساليب التعليم والتعلم للطلاب ذوى الاحتياجات الخاصة

لا يوجد

٧- تقويم الطلاب:

ا- أساليب وطرق تقييم الطالب

١. أعمال الفصل : عمل اختبارات شهرية
٢. اختبارات بعد نهاية كل فصل من المقرر تدريسه
٣. جلسات مناقشة ، محاضرات ، أنشطة ، واجبات منزلية

ب- التوقيت:

١. امتحان نصف الفصل... الأسبوع السابع
٢. امتحان أخر الفصل ... الأسبوع الخامس عشر
٣. أعمال الفصل ... الاسبوع الثالث عشر

ج- توزيع الدرجات:

أعمال السنة : ١٠درجات - التحريري ٤٠ درجة

٨- قائمة الكتب الدراسية والمراجع:

أ- مذكرات:

لا يوجد

ب- كتب ملزمة:

كتاب "مدخل لعلوم المسرح ٢" .. الكتاب الدراسي المقرر.. إعداد: ا. د. م / عمر فرج .

جـ- كتب مقترحة:	١. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧١ . ٢. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥. ٣. احمد بدوى: محاضرات فى علوم المسرح ،الزقازيق ،ج الزقازيق، كلية التربية النوعية. ٤. أرسطو: فن الشعر ، ت: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٣ . ٥. اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، العراق، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٦، ط٢. ٦. جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢ . ٧. حسين رامز محمد رضا : الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢. ٨. رضا غالب: المثلث البنائي لفن التمثيل ،القاهرة، ٢٠٠١ . ٩. روجرم .بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما، ت: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر، بدون تاريخ. ١٠.ريتشارد كورسون : فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط١ . ١١.شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، القاهرة، مؤسسة حورس الدولية،٢٠٠٧. ١٢.عادل النادي : مدخل إلي فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣. ١٣.عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨. ١٤.عبد المعطى نمر موسى وآخرون: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، القاهرة ،دار الامل للنشر والتوزيع،١٩٩٢ ١٥.عبد المنعم عثمان: الديكور المسرحي والتشكيل، القاهرة، سان بيتر للطباعة ، ط١ ،٢٠٠١ ١٦.عثمان عبد المعطى : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٧.عثمان عبد المعطى: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي, القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦ ١٨.فرانك. م. هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية ،ت: كامل يوسف وأخرين،القاهرة:دارالمعارف،١٩٧٠. ١٩.فيكتور باينكو : تحليل القوالب الموسيقية، ت: عماد حموش، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨. ٢٠.كارل النزويرث: الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠ ٢١.الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م. ٢٢.لويز مليكة : الديكور المسرحي ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠. ٢٣.محمد صديق: مقدمة فى الفنون المسرحية ، القاهرة: دار الغد،١٩٩٢. ٢٤.محمد عناني: الأدب وفنونه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب,١٩٩١ ٢٥.محمد ماجد الخلوصي: المنظور المعماري ،القاهرة ،عالم الكتب، ط ١، ١٩٩٦. ٢٦.نبيل راغب : فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،ط١، ١٩٩٦. ٢٧.نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي ،القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٩. ٢٨.هيننج نيلمز : الإخراج المسرحى، ترجمة: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

د – دوريات علمية أو نشرات ... الخ .	١.مجلة المسرح، القاهرة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، شهرية. ٢.فرج عمر فرج: الشخصية اليهودية بين مسرح كريستوفر مارلو ووليم شكسبير وبين المسرح المصري"، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، ٢٠١٢. ٣.نهي مصطفي محروس: المعالجة الدرامية لمأساة أوديب في المسرح، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، ٢٠١٥م. ٤.ناجى وديد فوزى(د): النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفنى،١٩٩٣ . ٥.ابراهيم حمادة: طبيعة الدراما، سلسلة كتابك رقم ٢٦، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٧٨.

نموذج رقم (١١)

مسمى المقرر	مدخل إلى علوم المسرح (٢)
كود المقرر	

جامعة: المنوفية

كلية: التربية النوعية

برنامج: بكالوريوس التربية النوعية / إعلام تربوي

مصفوفة المعارف والمهارات للمقرر الدراسي

المحتويات الرئيسية للمقرر	٣/ أ المعـارف	٣/ ب مهارات ذهنية	٣/ جـ مهارات مهنية	٣/د مهارات عامة
المصطلحات الهامة في المسرح	٣/أ/١	٣/ب/١		
عناصر البناء الدرامي			٣/جـ/٣	٣/د/١
مبادئ وأسس الإخراج المسرحي.	٣/أ/٢			
الإضاءة المسرحية .		٣/ب/٢		٣/د/٣
الديكور والملابس المسرحية.	٣/أ/٢		٣/جـ/١	
الموسيقي المسرحية		٣/ب/٣		
الأجناس الأدبية	٣/أ/١		٣/جـ/٢	
تحليل نقدي لمسرحيات مختلفة		٣/ب/١		٣/د/٢
تطبيقات عملية وشفهية ومراجعات.	٣/أ/٣		٣/جـ/١	

مصفوفة أساليب التعليم والتعلم للمقرر الدراسي

أساليب التعليم والتعلم	٣/أ المعرفة والفهم	٣/ب المهارات الذهنية	٣/جـ المهارات المهنية	٣/د المهارات العامة
المحاضرة المطورة	٣/أ/١ - ٣/أ/٢		٣/جـ/٣	
العصف الذهني		٣/ب/١ - ٣/ب/٢	٣/جـ/١ - ٣/جـ/٢	
إستراتيجية التعلم التعاوني	٣/أ/٣			٣/د/٣ - ٣/د/٢
إستراتيجية المناقشة وحلقات البحث	٣/أ/١ - ٣/أ/٢	٣/ب/٣		٣/د/١ - ٣/د/٢
إستراتيجيات التعلم الذاتي		٣/ب/٢		
الاكتشاف		٣/ب/٣		
لعب الأدوار			٣/جـ/٣	

مصفوفة أساليب التقييم للمقرر الدراسي

أساليب التقييم	٣/أ المعرفة والفهم	٣/ب المهارات الذهنية	٣/جـ المهارات المهنية	٣/د المهارات العامة
الامتحان التحريرى	٣/أ/٣ - ٣/أ/٣	٣/ب/٢ - ٣/ب/٣	٣/جـ/٢ - ٣/جـ/١	٣/د/٣ - ٣/د/٢
أعمال السنة	٣/أ/١ - ٣/أ/٢	٣/ب/١ - ٣/ب/٣	٣/جـ/١ - ٣/جـ/٣	٣/د/١ - ٣/د/٢

أستاذ المقرر: ا. د. م / عمر فرج　　　　　　مشرف القسم: أ.د /حنان يشار

التوقيع:

تمهيد:

يعد المسرح واحد من أهم واقدم الفنون الانسانية التى عرفها الانسان فهو فن مركب يتكون من العديد من العناصر والفنون التى لابد من تضافرها من اجل الحصول على عمل مسرحى جيد يجذب المتفرجين ويؤثر فيهم تاثير كلى لانه يعبر عن الواقع الذى يعيشون فيه لذا فهو من اصعب الفنون الانسانية الموجوده لانه يحتوى على فنون اخرى كثيره كل فن من تلك الفنون يساهم بنسبه معينه لانتاج العرض المسرحى المتكامل .

الفصل الأول

المصطلحات الهامة في الدراما والمسرح.

الفصل الأول

من المصطلحات الهامة في الدراما والمسرح

١- **أثـاث المسـرح:** قطـع الأسـاس التـي توضـع فوق المسرح طبقاً لحاجة العرض وقد تكون أحجامها عادية كما هي في الواقع أو قد تكون غير ذلك حسب الحاجة.

٢- **الأجـزاء الكميـة:** الأجزاء الكميـة وفقا لمـا جـاء فـي كتـاب فـن الشـعر لأرسطو هـي الأجزاء الكميـة التـي تتركـب منها المأسـاة وهي المقدمة (البرولوج) والمدخل (الباردوس) والحلقة المشـهدية (الابيسود) والمنشد (الاستاسيمون) والمخرج (الاكسودوس).

٣- **الاجزاء الكيفية :** جاء في الفصل السادس من كتاب فن الشعر لأرسـطو أن المسـرحية المأسـوية تنقسـم إلـي سـتة أجـزاء مـن الناحيـة الكيفيـة حسـب أهميتهـا علـى النحـو التـالي١- الحبكـة ٢ - الشخصـــية ٣ - الفكـــر ٤- اللغـــة ٥- الغنـــاء ٦- المنظورات المسرحية.

٤- **أجهــزة المــؤثرات المســرحية:** الاجهـزة اليدويـة أو الاليـة أو الكهربائيـة أو الاليكترونيـة أو الحيـل الكيماويـة التـي تسـتخدم لخلق تـأثيرات مرئية : كـالبرق، والمطر، والسحاب، او تـأثيرات

مسموعة: كالصوت الرعد، والبراكين ، والآلات. والغرض من ذلك هو تحقيق إحساس واقعي أو تصوير نفسي.

٥- **الاختتامة المسرحية- التعقيب:** مشهد تمثيلي، أو خطبة يلقيها الممثل في نهاية العرض المسرحي.

٦- **الاخراج المسرحي:** هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء أو الشفاهي الى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه متفرجون ويقوم بعملية التجسيد هذه مخرج أو مخرجون بوسائل تنفيذية يأتي في مقدمتها الممثلون والمسرح بإمكاناته.

٧- **الاداء المتحفظ (الطبيعي):** هو أن يؤدي الممثل دوره المسرحي بطريقة طبيعية دون أن يؤكده بالوسائل القولية او الحركية المعروفة.

٨- **ادماج المشاهدين:** قد ينجح التمثيل الذي يؤديه اللاعبون فوق المسرح إلى درجة كبيرة تجذب المشاهدين جذبا عاطفياً اندماجياً حتى ليدفعهم هذا التذاوب الى الرغبة في التدخل فيما يعرض من أحداث.

٩- **فن الارتجال:** هو التأليف أو الالقاء أو الاداء التمثيلي الفوري أي دون إعداد سابق وكثير من مواقف الحياة يتطلب من الفرد سلوكاً أو قولاً مرتجلا وتستخدم الدراما عنصرين من مرتجلات

الحياة اليومية أولهما الاستجابة العفوية لموقف غير متكشف وغير متوقع وثانيهما استخدام تلك الاستجابة في حالات مسيطرة بهدف الحصول على معرفة بالمشكلات المعروضة وتاريخ الارتجال قديم يتراوح مداه بين الطقوس الشعائرية البدائية ومشاهد الوقائع الحديثة وقد عرفته الملاهي الكلاسيكية والملاهي المرتجلة وكذلك بعض وجوة الحياة الثقافية المعاصرة: المسرح- مناهج تدريب- الممثلين- دروس الالقاء- تمرين المدرسين- ومجالات تعليمية اخرى.

١٠- **<u>الارشادات المسرحية:</u>** هي التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص المسرحية من خلال الحوار لكي يوجه القاري أو المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير تعليق ما أو وصف شيء معين أو نحو ذلك وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل أو خارجها كأثاثات من نوع معين أو ستارة ذات لون خاص أو فتحات محددة في المنظر أو اضاءة ملونة أو شخصية ذات صوت معين أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة وقد اشتهرت بعض مسرحيات برناردشو بكثرة ارشاداتها المسرحية.

١١- **أرضـية المسـرح:** السطح الخشبي للمسرح حيث يؤدي العرض المسرحي وقد توضع علامات أو تخطيطات بسيطة فوق السطح كي يسترشدها الممثل في حركاته أو العمال أثناء وضع الاثاث.

١٢- **التقديمة الدرامية :** ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزأ من النص المسرحي ككل ".

١٣- **نقطة الانطلاق :** هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم "

١٤- **الحدث الصاعد :** هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم " .

١٥- **الاكتشافات :** هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات ".

١٦- **التنبؤ والتلميح :** هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

١٧- **التعقيد :** هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع ".

١٨- **التشويق :** هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة إهتمام المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتي إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

١٩- **الأزمة :** هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات".

٢٠- **الذروة :** فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة

الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير".

٢١- **الحدث الهابط :** هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريباً وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية ".

٢٢- **الحل:** هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة ".

٢٣- **استراحة:** تطلق على الفترة الزمنية القصيرة التي تقع بين فصول المسرحية المعروضة وفي هذه الأثناء يتوقف التمثيل تماماً وتضاء أماكن جلوس النظارة الذين يسمح لهم بمغادرة مقاعدهم إلى قاعات التدخين أو حجرات الاستراحة والشراب ثم العودة بعد انتهاء مده الاستراحة لمتابعة مشاهدة العرض.

٢٤- **الاسترجاع:** المشهد المسرحي أو المناجاة الفردية او الحوار.... الخ الذي يقاطع تسلسل الاحداث المعروضة من

الناحيـة الزمنيـة والمكانيـة لينقل الـى المتفرج أحـداثاً أو مواقف وقعت في زمن سابق.

٢٥- **الاستهلالة التمثيلية:** تعنى المقدمة أو المشهد التمثيلي القصير الذي تفتتح به المسرحية وفي الاستهلال تقدم الشخصيات وعلاقاتها إلى الجمهور أو تقدم بدايات من الفكرة المعالجة في المسرحية .

٢٦-**الاستيلاء:** أن يقوم الممثل أثناء اللعب بمحاولة جذب اهتمامات المتفرجين عن طريق التحرك والاستيلاء على أهم منطقة في الخشبة يمكن أن تجذب المشاهدين.

٢٧-**الاقتباس:** عملية تكوين النص المسرحي من عمل روائي أو اقصوصي أو مسرحي أو غير ذلك وتتضمن هذه العملية الجديدة عناصر بنائية واخرى فكرية وردت في الاصل المقتبس ولا يمكن تحديد مدى تصرف المقتبس في المصدر الذي قد يكون محلياً أو أجنبياً لأن كمية الاقتباس والتصرف فيها بالحذف أو الاضافة تتفاوت من كاتب إلى اخر.

٢٨-**الاقحام:** معنى الكلمة اللاتينية الأولي كما يود أو يرغب ويطلق التعبير على الممثل الذي يضيف من عنده أثناء التمثيل أو السطور التي ليست في النص الاصلي والممثل في تلك الحالة

قاحم وقحام او قحامة إذا بالغ في استعمال هذا الضرب من الارتجال واما عباراته الدخيلة فهي مقحمات.

٢٩-الانفراج: بعد أن يبلغ الحدث الصاعد في المسرحية التقليدية ذروة تأزمه تأخذ التعقيدات في الانحلال والمرور بالحدث الهابط حتى يصل الأمر إلى الحل وعلى هذا فالانفراج هو الحدث الهابط نحو النهاية الاخيرة.

٣٠-الايهام الدرامي: هو عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء وجوده في المسرح وأثناء قراءته لنص درامي بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الاحداث والشخصيات.

٣١-البطل- البطلة: الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية ولأهميتها في بناء الاحداث فهي دائما محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه وقد يكون البطل اي الشخصية التي تحرك الاحداث متمثلا في مجموعة من الناس أو في انسان أو مكان أو زمان أو فكرة معنوية إن العبرة بالبطولة هنا هو العمود الاساسي الذي تدور حوله الوقائع.

٣٢-البطل الضد: الشخصية الرئيسية في المسرحية الحديثة شبه الجادة والتي تبدو مهزومة ومتواضعة وذليلة وعقيمة وعاجزة وسلبية

وهي بهذه الصفات تضاد الشخصية البطولية التقليدية التي تتسم بالعظمة والقوة والجلال والإيجابية إزاء تحديات القدر وظروف الحياة.

٣٣-البطل المأسوي: إنسان صالح وهو ينتقل من حال السعادة إلى التعاسة وان هذا التحول يثير في نفس المشاهد الخوف والشفقة. البطل المأسوي دائماً سامياً متميزاً عن الأخرين ذو مكانة رفيعة ودائما القضاء والقدر مفروض عليه ولا دخل لهذا البطل فيما يجري له من أحداث مؤسفة.

٣٤-الدراما: الدراما كلمة اغريقية يرجع اشتقاقها اللغوي الى الفعل dran الذي كان يعنى عند الاغريق الفعل أو التصرف او السلوك الانساني والدراما اذن تعنى الفعل وليس الحدث لان الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده وأن ما يتحكم في الفعل هو الارادة الانسانية وحدها أما الحدث فليس بالضرورة ان يكون من أفعال البشر ولا ناتج عن ارادتهم. والدراما تتكون من عناصر جوهرية هي الحكاية الذي تصاغ في شكل حدثي لا سردي وفي كلام له خصائص معينة ويوديها ممثلون أمام جمهور. تعتبر الدراما من أهم المؤثرات الانسانية في الالفية الثالثة التي سيطرت فيها المؤثرات الرقمية والتكنولوجية بينما قل فيها التأثير الانساني والتفاعل الاجتماعي

المباشر. وتختلف اهداف العمل الدرامي باختلاف مضمون كل عمل، وتتلخص أهم اهداف الدراما فيما يلي:

١ – مصدر للتثقيف والتوجيه بما تعرضه من أنماط العيش في بيئات مختلفة تساعد المتلقي في التعرف على بيئته المحلية او غيرها من البيئات والمشكلات بالإضافة الى التعرف على نمط القيم ومجموعة العادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية السائدة في هذه البيئات.

٢ – ان الاشكال الدرامية من تمثيليات وأفلام ومسرحيات تقوم بدور هام في عملية تكوين السلوك الفردي والاجتماعي في المجتمع الذي انتجت فيه أي إنها تهدف الى ترسيخ او إلغاء او تعديل بعض القيم الخاصة بالمجتمع.

٣ - تعلم الفرد اطاعة الاقران كما تطور لديه مهارة القيادة ومشاعر الشفقة والمشاركة الوجدانية والتعاون وضبط النفس وذلك من خلال تقديمها الادوار المختلفة ويضع حلولا لها ويحاول التكيف معها.

٤ – ان العمل الدرامي بسبب جاذبيته من واقع التكنيك المستخدم والحبكة الدرامية والتواصل بين أبطال العمل والمشاهدين يساهم مساهمة فعالة في تغيير بعض الاتجاهات واستبدالها باتجاهات جديدة بالإضافة الى قدرته على رفع مستوى الوعي لدى القطاعات

الامية ذات الوعي المتدني من حيث إلقاء الضوء على بعض القضايا الحيوية التي تمس مختلف أوجه الحياة الانية او المستقبلية للفئات المستهدفة.

٥- ترسيخ القيم الايجابية ومواجهة القيم السلبية بما يخدم تحقيق دور فعال للدراما في خدمة وتدعيم وتعزيز حقوق الانسان والتي تستمد منها الدراما موضوعاتها وشخصياتها وتعالجها بكافة الاشكال والصور من واقع الحياة والقضايا الحياتية للإنسان.

وبهذا نجد ان الدراما إذا ما أعدت اعدادا جيدا فأنها تستطيع ان تلعب دورا هاما في تناول مشكلات المجتمع وقضاياه هذا الى جانب أن الشكل الدرامي بالإضافة الى امكانياته المتعددة يمكنه ان يدعم القيم الايجابية ويدعو الى التخلص من القيم السلبية وجملة القول ان جودة المضمون الدرامي المقدم يستطيع ان يساهم كأداة من ادوات تنمية المجتمع كما يمكنه من تعبئه فكر الجماهير نحو خطة التنمية المختلفة

٣٥-الدراما الاجتماعية: المسرحية التي يتعرض موضوعها للإنسان، وهو في ظروفه الاجتماعية او مشكلاته الاجتماعية او حياته الاجتماعية ومن ثم يمكن القول ملهاة اجتماعية، مؤلف مسرحي اجتماعي وقد يعنى المصطلح الدراما البرجوازية.

٣٦-دراما الأفكار: المسرحية التي لا تهدف إلى الامتاع والتسلية فحسب بل تعنى في المحل الأول بمناقشة الافكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

٣٧-الدراما الاليزابيثية : المسرحيات التي ظهرت في فترة حكم الملكة اليزابيث الاولى التي كانت جالسة على العرش البريطاني من سنة ١٥٥٨ الى سنة ١٦٠٣ وهو العصر الذهبي للدراما الانجليزية ولا شك أن هذين العامين المذكورين ليس حدين فاصلين ولكن يمكن لهذا العصر من الناحية الدرامية لا السياسية ان يمتد قليلا قبل ذلك وبعد ذلك حتى اعلاق المسارح سنة ١٦٤٢ وممن ينتسبون الى هذه الحقبة مارلو- شكسبير بن جونسون.

٣٨- الدراما التاريخية: القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ ويمكننا ان نقول مأساة تاريخية او ملهاة تاريخية مثلا اذا كان الموضوع المعالج مستمدا من أحداث الماضي أما عن مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية فقد مال بعض النقاد الى القول بوجوب التزامه بالخطوط الاساسية دون التقيد بالتفاصيل الجزئية بينما مال البعض الاخر الى التصريح الحر للكاتب بان يعمل خياله في المادة التاريخية مثلما يعمله في وقائع الحياة.

٣٩-الدراما الحديثة: الأعمال الدرامية التي ظهرت في أقطار أوروبا وأمريكا أثناء وبعد تأليف الكاتب النرويجي المعروف "هنريك ابسن" لمسرحياته وقد يستعمل المصطلح ليدل على الدراما الغربية التي ليست بالكلاسيكيات الإغريقية او اللاتينية القديمة.

٤٠-الدراما الدينية: المسرحية التي تعالج موضوعات دينية من وجهة نظر عقائدية خالصة مثل دراما العصور الوسطى- الدراما الطقوسية- مسرحيات الخوارق- مسرحيات الغوامض.

٤١-الدراما الشعبية: يدل ذلك على الدراما التي تمتد جذورها في محاكيات الناس الدينية والدراما ذات القيم الأدبية الهابطة ومن ثم لا تدخل في التاريخ الدرامي النقدي وهى نوع من الدراما تجذب الطبقات الشعبية بغض النظر عن مستوى قيمتها الادبية.

٤٢-دراما ملهوية: قطعة مسرحية أعمق فكراً من الملهاة في صيغتها المعتادة ولكن نهايتها تظل سعيدة.

٤٣- الممثل الواحد: المسرحية المتكاملة في ذاتها والتي تتطلب مثلا واحداً او مثلة كي يؤديها كلها فوق خشبة المسرح أمام المتفرجين ولعل "مضار التبغ لأنطون" تشيخوف من احسن النماذج في هذا المجال.

٤٤-الدراما النفسية: المسرحية التي تعالج مشكلات عقلية أو موضوعات تتعلق بعلم النفس.

٤٥-ديثرامب: ترتيله نظمية دينية كانت تنشدها الجوقة الاغريقية التي كانت تتكون من خمسين رجلا مقنعين بجلود الماعز تمجيداً للإله ديونسيوس وكان الأداء رقصاً ايمائياً تصاحبه نغمات الناي حول تمثال الاله ويعتقد أرسطو في كتابه "فن الشعر" ان المأساة القديمة (التراجيديا) نشأت من تلك الاناشيد الديثرامبية.

٤٦-التراجيديا: المعنى اللغوي لهذه التسمية هو اغنية العنز وسبب هذه التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة في الاناشيد الديثرامبية التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس انهم يمثلون دور الساتيروي اتباع الاله ديونسيوس. والتراجيديا مسرحية ذات موضوع جاد ذو طابع حزين يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوي التي تحيط بهم وتتحكم في مسار سلوكهم سواء كانت قوى خارجية مثل الالهة والبشر أو قوى داخلية مثل الاهواء والنوازع.

كانت التراجيديا أو المأساة لها أهميتها في مختلف الفنون والآداب ، وكان أرسطو قد اعتبرها أسمي أجناس الشعر ، على الرغم من أنها غالبا ما تعالج نثراً في العصر الحديث ، وكان كلامه عنها قد

وصل إلينا كاملا في كتابه " فن الشعر " كان من الطبيعي أن نبدأ حديثنا بها ، خاصة إذا كانت بعض آراء أرسطو فيها لا يزال ساريا حتى الآن .

ويعرف أرسطو المأساة بأنها : " محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة منمقة بكل أنواع المحسنات ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير انفعالي الشفقة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات " .

لكن تعريف المأساة على هذه الصورة ، لا ينطبق في الواقع إلا على المأساة اليونانية كما فهمها أرسطو وحده ، لأنه أغفل أهم عناصر المأساة ونعنى به الصراع بين المبادئ المتعارضة الذى يظهر في التشاحن بين الشخصيات ، ثم أن كلمة " التطهير " كما لاحظ بحق الدكتور على أنها لا تعني إزالة الخوف والشفقة من نفوسنا إزالة تامة ، بل العمل على تطهيرها من السقم حتى يتسنى لهذين الاحساسين أن يؤديا عملهما على الوجه الأكمل .

وقبل أن نتكلم عن عناصر المأساة أو أجزائها ، ينبغي لنا قبلا أن نتعرف على أوزانها وأسلوبها ، فقد كانت المأساة اليونانية كسائر المآسي القديمة ، تنظم شعرا ، والشعر هو صيغ بيانية مركبة من

كلمات البيانية هي روح الشعر ، أما قلبه فهي الوحدات الصوتية المتكررة .

ويجب علينا أولا وقبل كل شيء كما يقول الدكتور" محمد صقر خفاجة" أن نميز بدقة تامة بين ما نسميه الإيقاع وما نسميه الوزن ، فالإيقاع هو الوحدات الصوتية المتكررة ، والوزن هو تجميع هذه الوحدات في مجموعات يعتمد عليها الإيقاع في أداء مهمته .

وأهم من هذا كله ، هو أن أشعار المأساة كانت تنظم في أوزان مختلفة ، وكان كل وزن منها يستعمل لتصوير موقف بعينه ، فكان على الشاعر أن يختار الوزن الذى يساعده على إيضاح فكرته ، وتصوير مواقفه ، لذلك كانت أجزاء المأساة تعتمد اعتمادا كليا على الأوزان ، وكانت أشعار كل جزء من هذه الأجزاء تنظم في وزن يناسب الوظيفة التي يؤديها لتطور مراحل الحدث أما أجزاء المأساة فهي على نوعين ، منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين وهى ثلاثة

١- المنظر المسرحي .

٢- الموسيقي والإنشاد .

٣- الإلقاء أو المقولة .

وهذه الأجزاء خارجية لا تكون جوهر المأساة ، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى ، فهي أجزاء جوهرية ، وهى:

١- **الحكاية أو الخرافة** التي تحتوى عليها المأساة ، وهى مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع ما من الموضوعات وهى عند أرسطو " مبدأ المأساة وروحها " ذلك أن المأساة " لا تحاكى للناس بل تحاكى الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة والسعادة والشقاوة نتائج الفعل " ..

ويربط أرسطو بين الأفعال في الحكاية وبين الأخلاق فيها ، لأن الذين يحاكون " إنما يحاكون أفعالا ، وأصحابها بالضرورة أما أخيار أو أشرار " وعلى ذلك تكون الحكاية التي يعينها أرسطو هي تلك التي تستلزم أخلاق الأشخاص الذين نسند إليهم أفعالا ، كما تستلزم ما يعبر عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار .

وهذا معناه أن الحكاية تحتوي ضمنا على الأخلاق والفكرة ، وهما الجزاءان الجوهريان في المأساة بعد الحكاية .

٢- **الخلق أو الأخلاق** ، في المأساة ويقصدها أرسطو من حيث وظيفتها الفنية المتصلة بالعادات والتقاليد المتبعة لدي الجمهور ، لكي ينتج العمل الفني أثره ، وعلى ذلك فإن الخلق هو " ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره الإنسان إذا ما

أشكل عليه الأمر ، أو يتجنبه ، والأقوال مثل الأفعال ، تدل على سلوك محدود ، إن كان حميدا ، كان الخلق حميدا " .

وعلى ذلك فإن الفعل الرئيسي في المأساة يجب أن يكون نبيلا ، حتى يكون أبطال المسرحية على خلق كريم ، دون أن يمنع ذلك من الاستعانة بأشخاص ثانويين على غير خلق ، يفيد تصويرهم في أحداث الأثر المأساوي المطلوب ، على شرط أن تدعو إلى تصويرهم الضرورة الفنية .

وبعد الحكاية والأخلاق ، يجئ الجزء الثالث ، وهو **الفكرة** .

٣- **الفكـرة** وهى عند أرسطو " القدرة على إيجاب اللغة التي يقتضيها الموقف ، وتتلاءم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة " واللغة التي يحبذها أرسطو هي لغة الحياة العادية أو اللغة الطبيعية الخالية من أي تكلف أو تعسف ، ذلك لأنه يرفض لغة الخطباء عندما تتكلمها الشخصيات .

وإذا كانت الفكرة عنصرا موضوعيا في الحكاية ، وكانت اللغة هي عماد الفكرة ، كان على الشاعر أن يعتمد في ترتيب الأحداث على إظهار فكره ، هذا وأجزاء الفكر عند أرسطو ثلاثة هي : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات ، وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الخوف والشفقة ، وما يميت إليهما بسبب ، مثل التعظيم والتحقير

أما فن الإلقاء أو ضروب القول ، على أهميتها في طبع الفكر بطابعها ، فهي من شأن الممثل ، لا من شأن الشاعر . ذلك أن الأجزاء الثلاثة الأخيرة ، وهى الحكاية أو الخرافة ، والخلق أو الأخلاق ، ثم الفكرة ، هي موضوع المحاكاة ، وهى ترجع إلى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى ، وهى : المنظر المسرحي ، والموسيقي أو الإنشاد ، والإلقاء أو المقولة ، تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة .

٤٧ –الكوميديا: المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية القرية وفقاً لراي أرسطو النشيد الماجن وفقاً لراي غالبية الباحثين المحدثين وأرسطو يرى ان بذور الكوميديا ريفية على حين يرى الباحثون المحدثون ان اولي مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع النشيد الماجن وهو نشيط ارتبط ايضا بعبادة الاله ديونسيوس والكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر يرمي الى عرض النقائص الانسانية والعيوب الاجتماعية عن طريق تصوير البشر في مواطن ضعفهم. وكان الهدف من عرض هذه النقائص ان يسخر الانسان من العيوب التي قد ينحدر مع الاخرين في فعلها وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها او ارتكابها ما دامت مثيرة للسخرية الجماعية.

كما ارتبطت المأساة بعبادة الإله ديونسيوس ، كذلك نشأت الملهاة من الأغاني المرحة التي كان يرددها أهل الريف في أعياد هذا الإلــه ، فكــانوا يتركــون بيــوتهم ، ويملئــون الطرقــات ويقيمــون الاحتفالات ، ويسرفون في الأكل والشراب ، حتى يفقدوا وعيهم ، ويخرجوا عن وقارهم ، ويقوموا باستعراضات ماجنة يغنون فيها ويرقصون ، وقد لبسوا ثيابا تثير الضحك ، وتوجوا رءوسهم بأكاليل من أغضان الشجر .

وفى هذه الاحتفالات ، كانوا يتبادلون الشتائم اللاذعة ، ويتراشقون بالنكات البذيئة ، ويحملون صورا مكبرة لعضو الإخصاب وكان يقف بينهم منشد يمجد إله الخمر ، ويتغنى بالنبيذ الفاخر ، وتحيط به جوقة تردد بعض الأدعية والابتهالات .

والملهاة هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب التمثيلي عند اليونان ، وموضوعها الهزل الذى يثير الضحك ، ويذهب أرسطو إلى أنها أقل شأنا في جنسها الأدبي من المأساة ، وهو يعرفها بقوله : " محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذى هو قسم من القبيح ، إذا الهزلي نقيصة وقبح ، بدون إيلام ولا ضرر ، فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام " .

وفى مخطوطة يونانية اكتشفت حديثا ، ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو ، وتعرف الملهاة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريفه للمأساة ، فتقول : " والملهاة محاكاة فعل هزلي ناقص .. يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات " .

والمهاة كالمأساة ، موضوعها الأمور الكلية ، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا ، وهذا واضح ، لأول وهلة كما يقول أرسطو بالنسبة للملهاة لآن الشعراء بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق ، يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق ، وذلك بعكس المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا فعلا ، وذلك لكي يحملوا على الاعتقاد بالممكن ، أو بعبارة أرسطو " فإذا كان الأمر الذى لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع " . وللكوميديا اشكال عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر:

١-**الكوميديا السلوكية:** وتعتمد على رسم السلوك والعادات الاجتماعية اكثر من اعتمادها على اي شيء اخر.

٢-**الكوميـديا الراقيـة :** وتتصـف بالطـابع الجـاد وتثيـر الضـحك الخفيف لـدى المتفرجين ولا تعتمـد علـى انتقـاد السلوك او العـادات الاجتماعية بصورة مبالغة كما في الكوميديا السلوكية.

٣-**الكوميـديا العاطفيـة :** الرومانسـية وتتصـف بصـفات عديـدة كالحـب والغـرام والبطـل المخلـص المثـالي او البطلـة المخلصـة والعوائق التي تعترض طريق العشاق.

٣ -**الكوميـديا الشـعرية:** وفيهـا تـتم معالجـة الموضـوع بشـكل كوميدي ولكن اللغة تكون شعرية وفـي تصوري أن الشعر أبعد منـه عن الكوميديا.

٤-**الكوميديا الهابطة (** كوميديا التهريج**)** وفيها يتم الاعتمـاد علـى الحركـات البهلوانيـة واللفظ الخشـن والعنـف البـدني ممـا يـؤدي الـى إحداث صخب على خشبة المسرح.

٥-**الكوميـديا الشخصـية :** وتعتمـد علـى تصـوير الشخصـية المسرحية اكثـر مـن اعتمادهـا علـى اي عنصـر اخـر مـن عناصـر بناء المسرحية.

٦- **الكوميـديا الهزليـة:** وهـي مسرحية هزليـة لا تهـدف الـى شـيء سوى اضـحاك المتفـرجين وتسـليتهم وتسـتخدم فـي ذلـك كـل السـبل التـي تجعلهـا تصـل لغايتهـا مـن تهـريج ومـرح وخفـة والاعتمـاد علـى

الصدفة البحتة والتناقض في الموقف والحركة والشخصية والتلاعب بالألفاظ والاقوال الخارجية.

٧- **الكوميديا الدامعة** : وفي هذا اللون تمتزج الملهاة والمأساة دون ان تتغلب إحداهما على الاخرى فهي تثير في نفوس المشاهدين الاسى وتستدر دموعهم بسبب اهتمامها بالمسائل العاطفية ولكنها تنتهى نهاية سعيدة.

٨- **كوميديا الدسائس:** وهي نوع من المسرحيات الكوميديا التي تعتمد اعتمادا كلياً على المقالب محكمة الصنع من أجل اثارة ضحك المشاهدين.

٤٨- التراجيكوميديا: النوع الثالث من الاشكال الدرامية ويسمى بأكثر من مسمى مثل الدراما الرومانسية ، الدرام ، الدراما ، الميلودراما وهذا النوع يعالج الافعال الجادة ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام ولكنها وقتية وتنشا من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الاحداث السعيدة بالنسبة للشخصيات ويتم حشر الاحداث الملهوية من اجل تخفيف حدة الحدث الجاد بالنسبة للمشاهد.

اذن فهي تشبه التراجيديا من حيث جدية احداثها الى حد ما وتشبه الكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات الملهوية

وعلى هذا فعالم التراجيكوميديا ينقسم الى قسمين خير وشر ولذلك فشخصياتها الشريرة لا تلقى من المشاهد الا الكراهية والبغض اما الشخصيات الخيرة فتلقى العكس تلقي العطف والمحبة وايضا بما انها مزدوجة النوعية من الشخصيات بيضاء او سوداء فان نهايتها مزدوجة ايضا سعيدة وغير سعيدة للشخصيات التي يتعاطف معها المشاهد وغير سعيدة للشخصيات الشريرة التي تلقى الكراهية من المشاهد ومن هنا ينشا لدى المشاهد تاثير انفعالين اولهما الشعور بالخوف على البطل الخير وثانيهما الاحساس بالكراهية للشخصية الشريرة .

٤٩-البناء الدرامي: هو الجسم النصي الدرامي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور.

٥٠-تجميد الموقف: هو أن يبطل الممثل أو الممثلون اجراء أي حركة أو تكلم ابطالا تاما ويبقي متيبسا للحظة محددة في وضع ثابت معين ويتم ذلك بصفه خاصة عندما ينفجر الجمهور ضاحكا أو مصفقا مما يمكن ان يمنع واصلة التمثيل.

٥١-تدريب الالقاء: تدريب الممثل على طريقة أداء المسرحية من ناحية الالقاء فقط دون ربط ذلك بالحركة.

٥٢-**التدريبة النهائية:** يطلق عليها البروفة الجنرال وغالباً ما تقدم تلك التدريبة النهائية قبل ليلة افتتاح العرض وهى عبارة عن تقديم كامل للمسرحية من حيث التمثيل واستخدام الزي والاضاءة والمناظر المسرحية والمؤثرات الصوتية انها الليلة الاولي غير الرسمية لعرض المسرحية.

٥٣-**تصعيد:** تعنى الكلمة في اللغة اليونانية الارتفاع والمقصود دراميا هو تصعيد الحركة المسرحية أو تعليتها إلى ذروتها.

٥٤-**تمثيل استضاحكي:** محاولة الممثل المصطنعة في تأكيد كلامه او افعاله كي يستجلب الضحك من المشاهدين.

٥٥-**التمثيل التلقينى:** هو اعتماد الممثل في أداء دوره على ما يقدمه له الملقن اعتمادا يكاد يكون كاملا اي لا يتم الاعتماد في ذلك على الذاكرة التي يفترض استيعابها للدور.

٥٦-**التمثيل الخطابي:** هو أن يلقي الممثل كلماته بطريقة مفتعله ومتفاخمة بينما تصاب حركاته بالمبالغة والحدة والالية.

٥٧-**التمصير:** هو ترجمة نص مسرحي اجنبي إلى البيئة المصرية بشرط ملاءمة موضوع النص المنقول حدثاً وفكراً ومناخاً للمنطقة الاجتماعية المحلية ويترتب على تلك الترجمة تغييرات تناسب ذوق المتفرج المصري وعصره وتشمل اللغة وأسماء الشخصيات

والاماكن والازمنة والعبارات الشائعة كالحكم والامثال والمضحكات وبعض الاحداث والتقاليد.

٥٨-التلميح التمهيدي: يحدث أثناء التمثيل ان تنطق بعض الشخصيات كلمات أو عبارات أو تقع مشاهد قصيرة جداً أو تقدم أشياء ملموسه تشير بصفه خاصه الى وقائع أو سلوك ستحصل مستقبلا وهذه الاشارات التمهيدية او التلميحات تهيئ ذهن المشاهد حتى يتقبل ما سيقع تقبلا منطقيا وهذه الحيلة جزء من البناء الدرامي تساعد على تطور الاحداث.

٥٩-التوازن المسرحي: احداث تعادل في اللوحة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والالوان والظلال والحجوم والاضاءة.

٦٠-التوتر الدرامي: اللحظة التي تبلغ فيها الحدة الانفعالية ذروتها.

٦١-توزيع الادوار: عملية اختيار الممثلين واسناد ادوار المسرحية الى كل منهم ويتم ذلك بعد دراسة الخصائص الحسية والفنية لكل ممثل ومدى ملائمتها لخصائص شخصية الدور الذي سيعهد اليه بأدائه.

٦٢-الفكرة العامة او المقدمة المنطقية: لابد لأي عمل أدبي او ابداعي أيا كان مجال ابداعه من فكرة عامة او مقدمة منطقية فهي التي تحدد سير العمل والغرض الذي تهدف اليه العملية الابداعية ككل ذلك ان اي انسان يحاول القيام باي عمل لابد وان يكون له هدف من ذلك وغرض يسعى الى تحقيقه وهذا الهدف لابد ان يتبلور حول فكرة او مقدمة وبناء على هذه الفكرة او المقدمة تأتى قرارتنا سواء كانت بسيطة او معقدة..

٦٣-جنس درامي: المصطلح فرنسي الاصل ويعنى في النقد النمط او النوع الادبي كالرواية والشعر والملحمة والدراما اما في مجال الاستخدام المسرحي فيتفق في مدلوله مع ما يعنيه الشكل الدرامي مثل المأساة والملهاة

٦٤-الجوقة: هي جماعة من الناس والجمع اجواق ويقال جوق القوم اي ارتفعت اصواتهم وقد استخدمت كلمة الكورس في بداية تعرف العالم العربي على المسرح الاوربي ثم اطلقت لفظة الجوقة او الجوق على الفرق التمثيلية والجوقة مسرحيا مجموعة من المغنيين او الراقصين او الصامتين او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة وتشترك الجوقة في التمثيل بتعليقها على الاحداث او بتحاورها مع الممثلين او بصمتها المعبر.

٦٥-الحـائط الرابـع: مفهوم من مفاهيم المسرح الطبيعي ويعنى وجوب افتراض حائط وهمى ممتد على طول خط الستارة الامامية ومن خلال هذا الحائط المتخيل يشاهد المتفرجون الاحداث الممثلة على المسرح كما لو انها نسخة اصلية من الحياة اي ان التمثيل ينبغي ان يجري بمعزل عن المتفرجين المفترض عدم وجودهم ومن ثم يتولد الاحساس الايهامي بالواقع.

٦٦-الحبكة: هي التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد قائم بذاته وهى عملية شبه هندسية لربط اجزاء المسرحية ببعضها البعض بهدف الوصول الى تحقيق تأثيرات فنية وانفعاليه معينه وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة. والحبكة هي الاطار والخط الرئيسي الذي يربط المواقف والاحداث في نسق متتابع بطريقة او باخري بصرف النظر عما اذا كانت بسيطة او معقدة وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامي في المسرحية وبدون الحبكة لا يمكن ادارة الصراع بين الشخصيات كما تعنى الحبكة خط تطور القصة وهى خطة تطور الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغيرها من العناصر المكونة للدراما ان تكشف عن نفسها. كذلك تعنى الحبكة تتابع الاحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد بان الاحداث تتيع

في طبيعتها ما سبقها من احداث وتؤدي الى ما يليها من احداث ايضا على أساس من التسلسل المنطقي.

٦٧-**الحتمية الدرامية:** شعور تخلقه الاحداث الدرامية في وجدان المتفرج وبه يتنبأ بان الاحداث التالية يجب ان تتبع في طبيعتها الاحداث التي سبقتها على أساس من التسلسل المنطقي.

٦٨-**الحضور المسرحي:** قد يكون الممثل لاعباً مجيداً ولكنه يفتقر إلى الحضور المسرحي تلك الطاقة المعنوية الشخصية القادرة على اجتذاب الجمهور وهى هبه طبيعية وليست اكتسابا شخصيا.

٦٩-**الخصيم خصم البطل(الشرير):** الشخصية الرئيسية المعارضة أو المنافسة للبطل المسرحي وقد يوصف الخصيم بالشر فيسمى بالشخصية الشريرة ويعتبر هاملت عند شكسبير بطلا وعمه الملك كلوديوس خصيمه الاول ويكون الخصم في العادة شخصا قوي الارادة او الجسم أو هما معا وهذه القوة التي تؤهله لمنازلة الخصية المحورية ومناضلتها والتي تكون في العادة قوية وقويمة السلوك.

٧٠-**الخطأ المأسوي:** استعمل ارسطو هذا المصطلح في كتابه فن الشعر في معرض حديثه عن سقوط البطل المأسوي ولان الجدل لا يزال قائما حول مدلول هذه الكلمة فان ترجمة الكلمة الأرسطية الى اية لغة اخرى تتوقف على المفهوم الذي يصل اليه اجتهاد المترجم

ومن ثم نجد من معاني المصطلح الخطأ المأسوي التطوير الخاطئ للبطل – النقص- الزلة العظيمة- الضعف الداخلي ومع هذا يمكننا ان نقول بان الخطأ المأسوي الذي يسبب تعاسه البطل يرجع الى حكم خاطئ على الموقف سواء عن جهل او نقص خلقي او من ضعف وراثي في الشخصية كما يكمن ان يتمثل هذا الخطأ في تعبير البطل عن ذاته خلال عمل حاسم او فشله ان يؤدي عملا حاسما وقد قيل ان الخطأ المأسوي في شخصية اوديب ذو شقين انه قتل والده نتيجة تهوره واعتداده بنفسه ثم زواجه من امه نتيجة جهله.

٧١-**الصراع الدرامي:** نضال بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما والصراع هو لب الدراما وجوهرها ويمثل الصراع العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح افكار بل الصراع الدرامي يكون بين ارادات انسانية تحاول فيه ارادة ان تكسر الاخرى فالصراع يكون بين ارادتين متكافئتين او تصادم بين قوتين متكافئتين وقد يكون طرف الصراع مع الشخصية المسرحية تحديات طبيعية- او بشرية او اجتماعية او داخلية ذاتية او غيبية كالقدر والالهة ولاشك ان الصراع الدرامي من عوامل تماسك البنيان المسرحي وتحريك الاحداث واثارة تشويق المتفرج.

و حتى يصل العمل الدرامي الى قلوب وعقول الناس في سهولة ويسر ويحقق الهدف منه لابد من وجود الصراع فالصراع هو جوهر وروح الدراما وهو يحكم العمل الفني من البداية حتى النهاية وهو العمود الفقري في البناء الدرامي والشخصيات الدرامية تقوم بحمل عبء الصراع من خلال احداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع فهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول الى ذروة العمل وقمته.

ويمكن ان يكون الصراع في العمل الدرامي صراع فرد ضد فرد او فرد ضد معنى او فرد ضد تقاليد مجتمعه او فرد مجموعة او صراع مجموعة ضد اخرى او ضد قوانين او ضد العادات والتقاليد او صراع نفسي داخلي او صراع ضد قيم مجتمعه ولابد من توافر عنصر الاقناع بهذا الصراع والصراع لا يكون كاملا ما لا يعقبه حدوث نوع من التغيير في العلاقات بين الشخصيات.

وكلما كانت الشخصية اكثر تعقيدا كانت الصراعات الناجمة التي تواجهها اكثر كثر تنوع هذه الصراعات اذ يولد تعقيد الشخصية صراعات تؤدي في داخلها الى انفعال يؤدي بدوره الى حركة وهي اول ضرورة للأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية.

اذا كان الحوار هو الجانب المحسوس في المسرحية فإن الصراع الجانب المعنوي لها ، واذا كنا قد تأكدنا من انه لا مسرحية بغير

حوار ، فأنه لابد أن نضيف كذلك انه لا مسرحية بغير صراع ، فالحوار والصراع جانبان جوهريان في كل عمل مسرحي . والصراع عنصر قائم في الحياة بين الخير والشر ، والعدل والظلم ، والحب والكره ، والجمال والقبح .. ولم يخلى العالم في يوم من الايام من هذه الإيجابيات [الخير ، العمل ، الحق ، الواجب ، الحب ، الجمال] .. الخ . كذلك السلبيات الممثلة فيه [الشر ، الظلم ، القبح ، الكره .. الخ] . فالصراع بين الخير والشر والايجابيات والسلبيات قائم أبدا ، ولا تكاد تفرغ الحياة من صورة سواء كان بين اشخاص واخرين حول مبدأ أو فكرة أو نزعة أو هدف أو بين الشخص ونفسة

والمسرحية تصور دائما موقف الانسان من الخير والشر اللذين يتجاذبانه ، ويؤثران في حياته العقلية والوجدانية ، ويوجهان سلوكه في الحياة .

٧٢-**الشخصية الاولي:** تطلق في العادة على الدور الاساسي في المسرحية وقد يكون فيها دوران متعادلان يحتكران الاهمية وقد توزع تلك الاهمية على شخصيات المسرحية كلها حتى ليتعذر تقديم بطل معين.

٧٣-**شخصية جوقيه:** يستخدم بعض النقاد المحدثين هذا المصطلح ليدلوا به على الشخصية التي يمكن ان تتواجد في بعض المسرحيات وتبتعد عن الاحداث كي تقوم بالتعليق الذي يمد

المتفرجين بمعلومات خاصة غالبا ما تكون ساخرة او ذات مغزى والتي من خلالها يتعرفون على الاحداث والشخصيات .

٧٤-**الشخصية الحافزة:** مصطلح مستحدث في المسرح الحاضر وتوصف به الشخصية التي تحدث تغييرا او تمزقا في الموقف الدرامي ومن ثم ينشط الفعل في المسرحية والشخصية هنا متعلقة بلحظة الدفع.

٧٥-**الشخصية الرئيسية:** الممثل الاول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الاغريقية القديمة ثم يلعب ادوارا اخرى ثانوية او غير ثانوية في نفس المسرحية وهي" الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية ثم يلعب أدواراً أخري ثانوية – أو غير ثانوية – في نفس المسرحية. أما الآن فيطلق المصطلح علي الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب " .

٧٦-**الشخصية الشريرة:** الشخصية الدرامية التي تمارس ما ضد المصطلح الخلقي للمشاهدين وعادة ما تكون تلك الممارسة موجهة في المسرحية ضد البطل الذي تتعاطف معه الجماهير وفي كثير من المسرحيات يركز المؤلف اهتمامه على الشخصية الشريرة كما هو الحال في ماكبث لشكسبير ودون جوان لموليير او يتقاسم

البطل مع الشرير مظاهر البطولة المسرحية كما هو الحال في مسرحية عطيل لشكسبير

٧٧-**الشخصية الضدية:** الشخصية المسرحية التي تقوم بتدبير مكيدة او معارضة ضد البطل او البطلة ولعل شخصيتي "كلوديوس" و"بولينوس" وغيرهما في مسرحية هاملت لشكسبير خير مثال على ذلك.

٧٨-**الشخصية الغائبة:** الشخصية الدرامية التي تلعب دورها في الاحداث الممثلة فوق خشبة المسرح ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي امام المتفرجين.

٧٩-**الشخصية المساعدة:** الشخصية المسرحية التي لها وظيفة في مجرى الاحداث ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية.

٨٠-**الشفقة:** من أهداف المأساة التي ذكرها ارسطو انها تحدث التطهير عن طريق اثارة عاطفتي الخوف والشفقة وتتولد الشفقة في نفس المشاهد من رؤيته للبطل المأسوي وهو يعانى من تعاسه لا يستحقها.

٨١-**المسرح:** مصدر المصطلح الإنجليزي كلمة يونانية تعنى المشاهدة والرؤية وتطلق كلمة المسرح اساسا على المبنى الذي

يضم خشبة التمثيل ومكان المشاهدين كما يمكن اطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية لنظارة ومن ثم فهناك المسرح العائم او مسرح الهواء الطلق او المسرح الاريني يعود أصل كلمة المسرح theater للكلمة اليونانية Theatron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة والمسارح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور ، أو وعظه بشكل فني جمالي غير مباشر ، يخلو من الجفاف والاستعلاء من فوق منصة . أو في حلبة مغلقة ، أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي ، وقد يكون المكان معدًا لتقديم العروض بشكل دائم ، أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية ، أو عابرة ، وقد استخدمت مواقع متنوعة خلال تاريخ البشرية لتقديم العروض المسرحية فاستخدمت كل المواقع التي يمكن فيها تقديم العرض ، فإضافة للمسارح التقليدية بالطبع قدمت العروض المسرحية في المدرجات المسرحية والملاعب ، والمعابد ، والكنائس ، والجامعات ، والمدارس ، وحلقات الأسواق ، وبيادر الحقول ، ومواقف السيارات ، والمقاهي ، ونواصي الشوارع ، والمخازن ، والمستودعات ، وأي مكان يصلح لتقديم الفرجة

٨٢-المسرح الاسود: مجموعة المسرحيات التي الفها كتاب من زنوج الولايات المتحدة الامريكية ولعل اول مسرحية وضعها زنجي

هـي مسرحية الهروب او وثبة الـى الحريـة التـي كتبهـا ولـيم ويلـز براون.

٨٣-**<u>مسرح الاطفال:</u>** هو المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت واخرجت خصيصا لمشاهدين من الاطفال وقد يكون اللاعبون من الاطفال او الراشدين او خليطا من كليهما وعلى هذا فالمعول الاساسي في التخصيص هو جمهور النظارة من الاطفال التي انتجت لأجلهم العملية المسرحية نصا واخراجا.

٨٤-**<u>المسرح التجاري:</u>** المسرح المحترف الذي يهتم بالربح وجذب الجمهـور وارضـائه عـن طريـق تقـديم عـروض تكـون غالبـا دون المستوى الفنـي والفكري المطلـوب ويطلـق علـى هـذا المسرح فـي بعض البلدان العربية مسرح القطاع الخاص تمييزا لـه عن مسرح القطاع العام الذي تشرف عليه الدولة فنيا وماليا واداريا.

٨٥-**<u>المسرح التسجيلي:</u>** بـدا المسرح التسجيلي كحركـة دراميـة بظهور مسرحية النائب للكاتب الالماني هو خهوت والتي اخرجها اروين بسكاتور على خشبة مسرحه الخاص ببرلين الغربية" مسرح الشعب الحر" وكانـت تهـدف هـذه المسرحية الـى عـرض شـريحة مقتطعه من التاريخ خلال رؤية عصرية اما بناؤها الفني فقد اطرح استخدام العناصر البنائية التقليدية في الدراما كالتحبيك والادهاش والمفارقـة واثـارة التشـويق والتطـوير والمفاجـأة وتعتمـد الـدراما

التسجيلية في تكوين مادتها الاساسية على الوثائق كالسجلات التاريخية ومحاضر الاجتماعات والرسائل والبيانات الاحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة.

٨٦-المسرح التعليمي: فرقة او دار مسرحية تتألف من هواة مسرحيين وقد تشرف عليها مدرسة او مؤسسة تربوية استهدافا لتسلية الطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بأنفسهم وقد تتعدى هدفية الترويح والتثقيف مجال الطلبة الى الاباء والمعارف واولياء الامور.

٨٧-المسرح الجامعي:

الفرق المسرحية المؤلفة من طلبة جامعيين والتي تشرف عليها الجامعة فنيا وماليا وقد تتحقق هذه الرعاية الادبية او المادية عن طريق مؤسسات ثقافية او غير ثقافية.

٨٨-المسرح المفتوح: هو ذلك المسرح الذي لا يوجد به ما يفصل الممثلون عن الجمهور مثل تلك المسارح التي تقدم عليه عروض الازياء او بعض الاعمال الدرامية الاخرى.

٨٩-المسرح المرن: تكون خشبة المسرح المقدم عليها العمل الفني اكبر من صالة المشاهدين وبالتالي استيعاب عدد قليل من المشاهدين ويمكن للمتفرج فيه ان يشاهد العمل المسرحي اما في وضع الوقوف او في وضع الجلوس اما مرونته فمستمدة من مرونة تغيير اماكن العرض والجمهور بما يتناسب مع كل مسرحية.

٩٠-المسرح الدائري: وهي المسارح التي تتوزع فيها المقاعد على جوانب المسرح الاربعة وليس في الامام فقط وتكون خشبة المسرح منخفضة قليلا لتسمح للمشاهد برؤية الاحداث من اي جانب حيث يكون التمثيل موجه الى جميع الجهات التي يجلس فيها المشاهدون.

٩١-المنظر البسيط: هو المنظر الذي يقدم رمزا ومن امثلة هذه المناظر صورة الستارة المرسومة عليها في مقدمة المسرح.

٩٢-منظر الكواليس: ويكون في شكل قطع من الديكور جانبية موضح عليها رسومات تمثل بيئة معينة يمر من بينها الممثلين كما توضع معها ستارة كبيرة في نهاية المسرح او قطع من الديكور متحركة لتشكل مناظر مختلفة على خشبة المسرح.

٩٣-منظر نصف مغلق: الذي يعكس مكانا مفتوحا ويتكون من قطع الديكور المرسوم عليها المناظر وبها فتحات لحركة الممثلين.

٩٤-منظر مغلق: هو المشهد الذي يكون بداخل مكان مغلق مثل الغرف.

٩٥-منظر طبيعي: هو الذي يقدم المناظر الطبيعية من المياه والاشجار

٩٦-التحول في المأساة: هو تغير مصير البطل بالتحول من الفعل الى نقيضه وذلك بالانتقال من السعادة الى الشقاء او العكس وهو تغير مجرى الاحداث من الضد الى الضد ويقع هذا التحول نتيجة للحوادث السابقة احتمالا او ضرورة.

٩٧-التعرف في المأساة: هو الانتقال من الجهل الى المعرفة على نحو يؤدي الى الانتقال من الكراهية الى المحبة او من المحبة الى الكراهية ويتم التعرف اما بعلامات خارجية او عن طريق ما يرتبه الشاعر من احداث

٩٨-**القصة في التراجيديا:** أما القصة فهي أهم مكونات التراجيديا ، وهى عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر ، لأن التراجيديا لا تحاكي الشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم ، بل هي تحاكي مواقفهم من الحياة . والفيلسوف أرسطو يري أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل ، وأن غاية الحياة ليست كيفية الوجود بل كيفية الفعل وكان الكتاب الإغريق يعتبرون أهم فترة درامية في حياة الإنسان الفترة الأخيرة

من عمره ، لأنها تد بمثابة بلورة لموقفة وتصرفاته ونظرته إلى ما يحيط به من بشر وموجودات ، ولأنه لا يمكن الحكم بصدق على موقف إنسان أو تقويمه ببدايته بل بنهايته ، فقد تحدث أمور تؤدي إلى تغيير جذري في حياة أي إنسان بحيث تحول مصيره من النقيض إلى النقيض . وتتعرض القصة من جانب لشخصيات الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع ، ومن جانب أخر لأفعالهم سواء أكانت هذه الأفعال تتسم بالسعادة أم بالشقاء ، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا للشخصية نفسها ، فالدراما هي الفعل وليست الشخصية ، ولو وجدت الشخصية وغاب فعلها لما كانت هناك دراما .

وأهم ما في القصة الدرامية هو تسلسل الأحداث وارتباطها معًا في وحدة واحدة ، بحيث يكون التصاعد في الأحداث نتيجة للصراع بين شخصيات المسرحية . القصة – إذا – بالنسبة للتراجيديا بمثابة الروح بالنسبة للإنسان ، أما الشخصيات فتليها في الأهمية .

وثمة عنصران كان لابد من توافرهما في القصة الدرامية الإغريقية كي تمتع المشاهد ، وتحقق بنجاح المغزى التراجيدي ، وهما : التحول والاكتشاف ولكن الحديث عنهما سيأتي في مكان آخر.

٩٩ –**<u>الشخصيات في التراجيديا</u>**: وتختلف الشخصيات في مجموعها فيما يتعلق بمحاكاتها للشر أو للخير فهي إما تحاكي أشخاصًا أسمي (من الإنسان العادي) أو أدني . وحيث الشخصيات في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل ، فإن كل شخصية

المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني ، ولماذا يتجه بكليته إلى جانب دون الآخر ، ولا يتبادر إلى الذهن أن بناء الشخصية الدرامية يتم فقط عن طريق الكلمات التي ترددها ، بل ينبغي أن يكون مؤسسًا على فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها .

ويتوقف الصراع بين الشخصيات على مدي الصلة التي تربط كل شخصية بالأخرى ، وهذه الصلة إما أن تكون صلة محبة أو صلة عداء أو صلة لا تنتمي إلى المحبة ولا إلى العداء . فإذا كانت الصلة صلة عداء فينبغي ألا تظهر الشخصية تعاطفًا أو رحمة تجاه من يعاديها ، سواء في القول أو الفعل، وتحت أي ظرف من الظروف إلا حينما تحل بها فاجعة محزنة أو شقاء جسيم. وعلى العكس من ذلك تمامًا في صلة المحبة حيث لا تضمر الشخصية البغض أو الكره إطلاقًا نحو من يحبها إلا إذا اندفعت إلى ذلك بسبب آثامها فقد يقدم الأخ على قتل أخيه ، والابن على قتل أبيه ، والأم على قتل ولدها أو العكس ، بحيث تنتج عن ذلك مآس مفجعة . لكن هذا العدوان لا يحدث بسبب شر كامن داخل الشخصية أو متعمد من ناحيتها ، بل بسبب أهواء أو نوازع داخلية تجعل الإنسان ينقاد دون تبصر إلى الوقوع في الإثم . أما حينما تكون العلاقة بين الشخصيات عبارة عن صلة لا تنتمي إلى المحبة ولا إلى العداء فينبغي ألا تبدر بادرة من الشخصية تدل على تعاطف أو كره نحو الشخصية المقابلة لها .

ويري أرسطو أن هناك عناصر أربعة لابد من توافرها عند بناء الشخصية :

١- أن تتصف الشخصية بالسمو :

ذلك أن شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيرا في النفس ، وحتى تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ومن ثم الصراع . ومن ناحية أخرى فإن التراجيديا الإغريقية كانت دومًا ذات موضوع سامٍ ، وكان هدفها باستمرار المثل الأعلى الذى كان لا يوجد – في رأي الإغريق – بين البشر العاديين ، بل بين الأبطال العظام وأنصاف الآلهة ، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة . ولقد أدرك الإغريق بفطنتهم أن الفاجعة حينما تحل بإنسان عظيم مرموق تكون أكثر تأثيرًا في نفس المشاهد مما لو حلت بشخص عادى مغمور . وقد يسأل سائل كيف يمكن والبطل التراجيدي بهذه الصفات السامية أن يقع في المحظور ، ويرتكب الإثم الذى ينال عليه العقاب ؟ والجواب أن البطل التراجيدي عند الإغريق ليس معصومًا من الخطأ رغم حكمته وسموه ، ولكن وعيه الزائد بمعرفته ، ومحاولته الانسلاخ من بشريته إلى مصاف الآلهة يجعلانه يقع في الإثم ، ويضعان على عينيه غشاوة من الغرور والغطرسة .

٢- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية :

فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده ، مثل البسالة في الحرب أو الخشونة ، أو الرجل بصفات هي خاصة بالمرأة وحده .

٣- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله :

فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول ، لأن معني هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف ، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة

٤- التناسق في بناء الشخصية : بمعنى أن تلتزم الشخصية قولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة ، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد.

كذلك يلزم عند بناء الشخصية – كما هي الحال في تكوين القصة – أن تخضع في قولها وفعلها إلى قانون الضرورة أو الاحتمال بمعنى أنها لا تقول شيئًا أو تأتي بفعل بعيد عن الاحتمال مجاف للواقع ولمنطق الأمور.

١٠٠-<u>الفكرة في التراجيديا:</u> وهى القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها ، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف . وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي . ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف ، وأن هذه اللغة ذات التعبيرات المناسبة توجد في الخطب السياسية

والخطب الريتوريقية (البلاغية) وأن أوائل الكتاب التراجيديين – مثل أيسخيلوس – قد أنطقوا شخصياتهم بلغة الخطب السياسية على حين لجأ المتأخرون منهم والمعاصرون لأرسطو – مثل يوريبيديس – إلى لغة الخطب الريتوريقية .

الفكرة – إذا – تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ ، وينبغي وفقًا لأرسطو أن تتألف من العناصر التالية :–

١– **الوضـوح** : بمعنى ألا تجعل المشاهد يحار عبثًا في فهم مرامي الألفاظ وبمعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد ، فينسي المغزى ولا يدرك الهدف ، ويصبح من العسير عليه أن يتابع أحداث المسرحية مهما كانت ثقافته وسعة اطلاعه .

٢– **التفنيـد** : بمعنى القدرة على تأكيد الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتخذ منها موقفًا مضادًا ، أو القدرة على إضعاف أراء الخصم وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له .

٣– **القدرة على إثارة** الأحاسيس المتباينة في النفس ، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك .

٤– **القدرة على الإسهاب والإيجاز** حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي بمعنى أن يكون اللفظ في مكانه تمامًا بمعنى أن يكون اللفظ تمامًا ودون زيادة أو نقصان ، لأن الكلمات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويصاب

بالملل ، وإن نقصت فشبت في إيضاح الموقف ، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي .

١٠١-البيـان في التراجيديا: والبيان مرتبط باللغة لأنه عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان ذلك شعرًا أم نثرًا، كما أنه مرتبط بطرق التعبير والأداء ولذلك فإن له نفس الخصائص سواء عند الشعراء أو عند كتاب النثر .

وأنماط البيان هي : الأمر والتمني والسرد (القص أو الحكي) والتهديد والسؤال والجواب وما إلى ذلك .

أما العناصر المكونة للبيان فهي : الحرف والمقطع والأداة وأداة الربط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة (أو الجملة) ومعنى ذلك أن عناصر البيان تجمع إلى جانب الحروف الأبجدية أجزاء الكلام المعروفة في اللغة .

١٠٢- الأغنية في التراجيديا: ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير ، كما يوضح في مكان آخر من كتابه أن الأغنية هي أكثر عنصر يضفي على الدراما جاذبية (وفقا للمفهوم الإغريقي القديم) والمقصود بالأغنية الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في " الأوركسترا " بين المشاهد التمثيلية ، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقي الناي وبالرقص وبالإيقاع السريع في بعض أجزائها.

ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على أنه يهدف إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد، وفى الوقت نفسه يرمي إلى الترفيه عنه

وإمتاعه، ومن تم جعله أكثر استعدادًا لمتابعة الأحداث دون ملل أو توتر . والحقيقية أن وجود الجوقة بأناشيدها كان أمرًا أساسيا في المسرح الإغريقي الذي نشأ أصلاً من الأناشيد "الديثيرامبية" فالجوقة هي لبنة هذا المسرح ، ووجودها فيه كان تراثًا وإرثًا تعارف عليه الكتاب، ولم يعزف عن استخدامه أحد منهم بل قبلوه جميعًا دون استثناء، بل إن أجزاء المسرحية الإغريقية (تراجيدية كانت أو كوميدية) قد تحددت – كما سنري بعد قليل – على أساس دخول الجوقة وخروجها وأناشيدها التي تلقيها في لغة وأوزان خاصة .

<u>**١٠٣- المشـهد المسـرحي :** يقول</u> أرسطو إن المشـهد المسرحي يجذب المشاهدين ويمتعهم ، ورغم ذلك فهو بعيد الارتباط من الناحية الدرامية بالنص المكتوب : فالتراجيديا – كنص مسرحي مكتوب – قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثلين . لذلك فإن فن المخرج (المشرف على المناظر) يعد أشد ارتباطًا بالمشـهد المسرحي (العرض المسرحي) من ارتباط الشاعر الذى ألف التراجيديا به .

<u>**١٠٤- المقدمـة في التراجيديا:** وهى</u> عبارة عن الجزء الذى يقع قبل دخول الجوقة إلى " الأوركسترا " لأول مرة وكان الكاتب في هذا الجزء يمهد للموضوع الذى سيعرضه في مسرحيته، وأحيانًا كانت المقدمة تصاغ على شكل " مونولوج " يلقيه أحد الممثلين ، وأحيانًا أخري على شكل " ديالوج " حوار بين اثنين من الممثلين . وأهم من جعل المقدمة جزءًا هامًا من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحي يوريبيديس ، فقد كان الكتاب قبله لا يهتمون بجعل

المقدمــة جــزءًا قائمًــا بذاتــه ، لــذلك فــإن عــددًا مــن مســرحيات أيسخيلوس كان يبدأ بدخول الجوقة إلى الأوركسترا " دون مقدمات

١٠٥- أغنيـة الجوقـة فـي التراجيـديا: وفقًا لما قالـه أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين :

١- أغنية المدخل :

وهـى أول جـزء كامـل تلقيـه الجوقـة عنـد دخولهـا إلـى "الأوركسـترا" لأول مرة في المسرحية ، وينظم هذا الجزء في أوزان راقصـة سريعة ، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معًا

٢- الفاصل الإنشادي :

وهو أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول ، ولقـد سـميت بهـذا الاسـم لأنهـا عبـارة عـن أغـان غيـر مصـحوبة بـالرقص ، ويـأتي هـذا الجـزء (أي أغنيـة الجوقـة) أحيانًـا فـي بدايـة المسرحية بالنسبة للتراجيديات التي تبدأ بأغنيـة الجوقة مباشرة ، أما بالنسبة للتراجيديات المحتويـة علـى مقدمـة فإن دخـول الجوقـة يكـون بعـد المقدمـة مباشـرة . وعلـى هـذا الأسـاس يمكـن اعتبارهـا بمثابـة إسـدال السـتار بـين الفصـول فـي المسـرح الحـديث . وكانـت أغنيـة الجوقـة تتخلـل المسـرحية مـن بـدايتها إلـى نهايتهـا (سـواء أكانـت بالمسـرحية مقدمـة أم لا) حيـث تقـوم الجوقـة بإنشـاد أغانيهـا التـي تتفاوت في طولها ، وفـى ارتباطها بالأحـداث التراجيديـة وفقًا لتطـور الفـن الـدرامي ، ووفقًـا لاتجاهـات المؤلـف نفسـه ، ذلـك أن بعـض المـؤلفين كـان يزيـد مـن العنصـر الغنـائي وبعضـهم كـان يحـاول اختصـاره إلـى أدنـي حد ممكن ، كمـا أن الـبعض كـان يـربط أغـاني

الجوقة بالمواقف الدرامية ، أما البعض الآخر فكان لا يهتم بإيجاد مثل هذا الترابط أو يفشل في إيجاده .

١٠٦- المشـهد التمثيلـي: وهو أهم الأجزاء لأنـه الجـزء الـدرامي فعـلاً فـي التراجيـديا ، ويكـون علـى شـكل مقطوعـات مـن الحـوار التمثيلـي الـذى يـدور بـين شخصـيات المسرحية ، ليكشـف للمشـاهد عـن أبعـاد كـل شخصـية ، وعـن الصـراع الـدائر بينهـا . ولقـد عـرف أرسطو " المشهد التمثيلي " بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كـاملتين مـن أغـاني الجوقـة . وعلـى هـذا الأسـاس يمكـن اعتبـار " المشهد التمثيلي " بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة ، ولم تكن التراجيديا الإغريقية في أي عصر من عصورها تحتوي على أكثر من خمسة من هذه المشاهد التمثيلية " .

وفـى عهـد أيسـخيلوس – أول الكتـاب العظـام – كـان " المشـهد التمثيلـي " فـي التراجيـديا عبـارة عـن حـوار بـين شخصـيتين فقـط ، بمعنــي أنــه لـم يكـن يشـترك ممثـل ثالـث فـي الحـوار الـدائر بـين الشخصـيتين إلا بعـد خـروج إحـداهما ، ولكـن علـى أيـام سـوفوكليس وخلفـه يوريبيـديس كـان " المشـهد التمثيلـي " عبـارة عـن حـوار بـين ثـلاث شخصـيات فـي المنظـر الواحـد . ولقـد أضـاف الممثـل الثالـث الذى أدخله سوفوكليس عمقًا جديدًا إلى الصراع الدرامي ، لأنـه كـان بوسـعه الانضـمام إلـى طـرف ضـد الآخـر بنـاءً علـى موقـف وسـلوك كـل منهمـا ، بحيـث يـؤدي هـذا إلـى بلـورة الصـراع وتوضـيحه بـأكثر مما لو كان التضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما .

١٠٧- الخاتمـة: وهذا الجزء يعرفه أرسطو علـى أنـه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة . وفى هذا الجزء يتم حل العقدة التـي تكون قد بلغت ذروتها قبلـه بقليل ، وفيـه أيضًـا تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي ، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي .

١٠٨-المدرسـة التشخيصـية فـي التمثيـل : وهـى المدرسة التـي تنسب إلـى الممثل الفرنسي الكبير كونستان كوكلان ، ومن خلفه فنانو الكوميدي فرانسيز ، ولقد أودع كوكلان نظريته في كتابه " فن الممثل " الذى ذهب فيه إلـى أن فن التمثيل لـيس تقمصا ولكنـه تشخيص ، أي يمنع ذلك من أن ينفعل الممثل بدوره كما يشاء ، وأن يخلع على دوره ما يشاء من الانفعالات ، على ألا يمارس هذا كلـه أثنـاء العرض التمثيلـي . وإنما يظل محتفظا بهدوئـه ووعيـه ويقظتـه وهو يراقب أداءه أثنـاء تشخيص صورة من هذا الدور . وبذلك يصبح الممثل سيد الدور ، وسيد نفسه في وقت واحد .

وهذا هو التناقض الظاهري في الممثل ، الذي أشار إليه الفيلسوف الفرنسي ديدرو ، والذى يكمن في أنـه لكي يؤثر على الآخرين ، يتحتم عليـه أن يظل هو نفسه باردا وبعيدا عن التأثر أو بعبارة أخري ، " ينبغي عليه ألا يمارس أي ظل من العواطف التي تعبر

عنها ، وذلك في نفس اللحظة التي يعبر فيها عن هذه العواطف بأعظم قدر من الصدق والحرارة " .

وعلى هذا وكما يقول الباحث الدرامي موريس فيشمان ، يتكون تدريب ممثلي هذه المدرسة ، من تعليمهم قدرا كبيرا من " الحرفية الخارجية " التي تعد بمثابة تمرينات رياضية في الفن .

فرخامة الصوت ، وسلامة الحركة هما المقدمة المفروضة في هذه الطريقة ، ونتيجتها حذق الممثل ، واقتصاده في استخدام أساليب التمثيل ، ويتم هذا بالتدريب وكثرة المران .

أما ناتجها النهائي ، فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته ، تحت يده آلة متكاملة ، يستطيع اللعب عليها متي يشاء .

١٠٩- المدرسة الصوتية : إن أنصار هذه المدرسة ، يعتقدون مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص ، أن أداة الممثل ذات أهمية قصوي ، ولكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يهتمون بتدريب باقي أجزاء الأداة ، بمثل ما يهتمون بتدريب جانب الصوت ، أو الجانب الصوتي .

أنهم يعتبرون صوت الممثل ، ومقدرته على التعبير هما كل شيء في الممثل ، في حين أن الصوت لا يزيد على كونه إحدى وسائل الأداء لدي الممثل ، فهو وسيلة وليس غاية .

وصـحيح أن الصـوت أحـد الأركـان الأساسـية إن لـم يكـن حجـر الأساس فـي فن الممثل ، ولكن الممثل الذى يجعل الصوت همـه الوحيدة وهدفه النهائي هو فنان محدود المواهب ، يقف عند أسطح الأشياء دون أن يغوص إلـى جوهر ، وينمـي أداة واحدة من أدواتـه الخارجيـة علـى حساب الأدوات الأخرى . فضـلا عن قواه الداخليـة التـي تسـاعده علـى أداء دوره ، بكـل الأدوات ولـيس مـن خـلال اداة واحدة .

وتكـون النتيجـة ، صـوتا دافـئ التعبيـر ، رخـيم النبـرة ، صـريح الطبقات ، قوي التـأثير ، ولكنـه منفصل عن جسد صـاحبه ، حتـي لا يكاد يعبر عن شيء ، فالصوت وحده خال مما يجب أن يكمن وراءه ، مهما كـان آسر النبرات ، لطيف الوقع فـي المسامع ، فإن تأثيره كما يقول زكى طليمات لن يزيد علـى تأثير " الألعاب الناريـة " فرقعات وأصداء تدوي في الِماع .. ثم لا شيء !

فعيب هذه المدرسة ، كما هو واضح ، أنها تبالغ في أهمية الصـوت ، فتجعلـه غايـة ونهايـة فـي فن الممثل ، فإذا الممثل يصـبح ولا هم لـه إلا صوته ، يتناولـه بالتنمية والتجميل ، فتصـبح الوسيلة أهم من الغاية ، كما يصبح الحذاء أعلي قدرا من القدم التي تحتذ به

١١٠- مدرسة الكليشية : هي المدرسة التي يعتمد الممثل فيها على سلسلة من المواقف الجاهزة ، مثل المشاجرات ، أو الاتهامات أو الفضائح ، أو المناظر الغرامية ، وهي مواقف يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتي يصل فيها إلى درجة الاتقان .

وبعد ذلك يتخذها أمثلة تحتذي ، أو نماذج يهتدي بها فيما يصادفه من مواقف مشابهة في مسرحيات أخري ، دون أن يمنع ذلك من استخدام الحيل التي تثبت صلاحيتها في أثناء العرض المسرحي في العروض التي تلي هذا العرض .

وهكذا يتجمع لدي الممثل ذخيرة كبيرة من أصول الكليشيهات التي يستطيع أن يستخدمها من حين لآخر ، بعد أن يتم له التعرف على المشد الجديد وتصنيفه بما يتلاءم مع ما تحت يديه من الكليشيهات

وعلى الرغم مما يحتاج إليه هذا الأسلوب من أساليب التمثيل ، على نماذج الحركة ، وتمرينات التنفس ، وتدريب الطبقات الصوتية ، إلا أنه يقف بالممثل عند مستوي الأداء السطحي ، والتعبير المباشر ، لأنه يعوده على إتباع أسهل الطرق ، باستخدام الحيل الجاهزة ، التي سرعان ما يدرك الجمهور ما فيها من تكرار ، والتي كثيرا ما تجمد الممثل على طريقة واحدة لا تتغير في الأداء .

وهذا معناه أن نظام الكليشيهات ، يضطر الممثل إلى أن ينقل نقلا أعمي ، وإلى أن يقلد تقليدا مباشرا ، دون أن يساعده على استحضار كل قدراته وطاقاته شيء جديد.

١١١- مدرسة الطريقة : هو الاسم الذي أطلق على المدرسة الروسية الحديثة في فن الممثل ، والتي يرجع الفضل في إنشائها إلى الممثل والمخرج الكبير قسطنطين ستانسلافسكي ، مؤسس " مسرح الفن " في موسكو وقد كان لها تأثيرها القوي الواضح سواء بين معاصريه أو بين المشتغلين بالمسرح في بلاد أخري ، وخاصة في الولايات المتحدة ، حيث حققت نجاحا كبيرا في " أستوديو الممثلين " الذى أشرف عليه " لي سترا سبورج " ، وفى أعمال إيليا كازان السينمائية والمسرحية ، كما حققت نجاحا مماثلا في إنجلترا ، في كثير من أعمال المخرج الشهير " ميشيل سان دني " المسرحية ، سواء في " أستوديو مسرح لندن " أو في " مدرسة الأولد فيك " .

والهدف من المنهج أو الطريقة هو إعانة الممثل على تفهم دوره التمثيلي وتقديمه بأفضل صورة ممكنة ، دونما تجاوز أو خروج عن الحدود التي رسمها كاتب المسرحية .

وترجع أهمية الطريقة التي دعا إليها ستانسلافسكي ، إلى الجمع بين الحرفية الداخلية ، والحرفية الخارجية ، في نوع من المزاج الخلاق الذي يفجر قدرات الممثل على التعبير .

ويتم ذلك بالمران على تطوير تصوره المبدع وخياله الخلاق ، والتدريب على فهم الدلالات التي يقدمها الكاتب المسرحي ، والتعود على اكتشاف جوهر الدور أو هدفه الأساسي ، ومكانه بالنسبة لموضوع المسرحية .

هذه التمرينات كما يقول موريس فيشمان ، هي التي تساعد الممثل على تقمص شخصية الدور ، وهى التي يستطيع بواسطتها تفسير هدف المؤلف المسرحي ، وهي التي تمكنه أخيرا من ترجمة هذا كله إلى فعل فوق المسرح ، انطلاقا من أن فن التمثيل يهتم أساسا بالفعل ، لا بالنظرية !

على أنه إذا كانت هذه الأمور جميعا ، مما يتعلق بالحرفية الداخلية ، لان ستانسلافسكي لا يغفل الاهتمام بالحركة ، والتعبير والغناء والترنيم ، وفترات الصمت ، وكيف يكون الجسم معبرا ، وغير ذلك من الأمور التي تتعلق بالحرفية الخارجية .

وبذلك تكون الطريقة عند ستانسلافسكي بمثابة ، نظام متكامل لا يقوم على فصل الجسم البشري عن آلته الذهنية والعاطفية ، ولا

يجنح إلى التمثيل الذهني الذي يحرم الجمهور من سحر المسرح الحقيقي ، ألا وهو العرض التمثيلي الحي !

وعلى ذلك فإن الممثل ما لم يكن حذرا ، فإنه سوف يهمل تلك الأداة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية ، وهي الصوت البشري ، أو أن يفقد عنصر الصدق ، المتعلق بالحرفية الداخلية ، في الوقت الذى يعتصر فيه الانفصال من نفسه بطريقة جافة تقضي على الإيهام المسرحي .

١١٢- **مدرسة التغريب :** وهى المدرسة التي تنسب إلى الشاعر والمخرج الألماني الكبير برتولد بريخت الذى اقترن أسمه بالمسرح الملحمي ، والتي تقف على النقيض من كل ما تقدم من مدارس تمثيلية ، من حيث علاقة الممثل بدوره ، وخاصة مدرسة ستانسلافسكي التي تقرر أن من واجب الممثل أن يتقمص شخصية الدور .

فعند بريخت أن الممثل خليط من محاضر ، ومعلق ، ومبلغ في وقت واحد ، وأن من واجبه أن يكون مخبرا عن الفعل المسرحي، وألا يسمح للجمهور بالمشاركة في فعل المسرحية ، وإنما يدفعهم إلى التفكير ، ويستحثهم على اتخاذ قرارات كما لو كانوا في محكمة أو ساحة قضاء .

وعلى ذلك فهو يرفض الاندماج الواعي أو غير الواعي الذي يسيطر على الممثل ، ويستحوذ على الجمهور ، ويهدف إلى توعية النظارة توعية فكرية بحيث يشحذون عقولهم خلال فترة العرض لمناقشة ما يجري أمامهم من أحداث ، بغية أن يتخذوا منها مواقف

ولكي يتحقق هذا النوع من التغريب بالنسبة إلى فن الممثل ، ينبغي على الممثل ألا يتأثر بدوره ، وألا ينفعل بأحداث هذا الدور وألا يندمج في حياة الشخصية الدرامية ، وإنما يقتصر أداء دوره على التعليق على ما يصدر عن الشخصية من أفعال ، والتعقيب على ما يجري في المسرحية من أحداث .

ولا يقف أمر هذا التغريب عند الممثل ، ولكنه يتجاوزه إلى الجمهور ، الذي يجد نفسه منقادا في ألا يشترك بوجدانه في الأحداث ، وألا يشارك بعاطفته في الأفعال ، وألا يتجاوب سلبا أو إيجابا مع الأشخاص ، كل ما عليه أن يمارس التفكير الموضوعي فيما يشاهده ويراه .

١١٣- المخرج المسرحي:

هو باعث الحياة في النص المسرحي :

بما يوافق رؤية المؤلف في حالة ترجمة النص إلى حياة.

وبما يوافق رؤية المؤلف مع رؤيته في تفسير النص.

بإعادة صياغة مفردات النص ومعادلتها بمفردات لغة العرض

١١٤- حرفيات الاخراج:

تتأسس ماهية المخرج على (اختيار النص والإعداد للبدء في بدء تدريبات القراءة (المنضدة) : تحليلا لأدوار المسرحية.

- تنظيم تقارير سير العملية الانتاجية.
- تدريبات التمثيل (تدريبات التعبير الصوتي وتدريبات التعبير الحركي).
- برامج تنفيذ المناظر والديكورات والإكسسوارات.
- تحديد الحيل إن وجدت.
- تصميمات الأزياء (مقاسات الممثلين والممثلات – ألوان الأقمشة وأنواعها وبرامج تنفيذها).
- الألحان والغناء – إن وجدت – والتدريبات عليها بشكل كاف قبل الجمع بينها وبين الرقصات.
- الرقصات – إن وجدت – والتدريبات عليها على ضوء الموسيقى المطلوبة للعرض.
- تجهيز الأجهزة الصوتية وكتابة نص المؤثرات الصوتية.
- تجهيز الأجهزة الضوئية وخطة الإضاءة (مصادرها وأغراضها وألوانها وكمياتها وأعدادها).

- الميزانسين (الحركة على خشبة المسرح) وتتم وفق أسلوب مما يأتي :-

١- وفق نص الحركة سابق الكتابة بقلم المخرج وتطبيق المكتوب مع قدرات الممثلين الحركية الجسدية ومواهبهم.

٢- وفق حركة مرتجلة يوجه إليها المخرج في أثناء كل تدريب على المشاهد والمناظر.

٣- حسب جدول ينظم حضور الطاقم الفني المعاون والممثلين في هذا المشهد أو ذاك.

٤- كتابة الحركة المسرحية والإرشادات على النص بمعرفة مساعد المخرج.

٥- تدريبات إعادة الحركة التي تم إجراؤها استناداً إلى نص الميزانسين

وفق جدول لا يتعارض مع تحسين حركة مشاهد تجسد – للمرة الأولى.

٦- كتابة حركات الإضاءة الدرامية (نسخة خاصة).

٧- كتابة حركات المؤثرات الصوتية والموسيقى (نسخة خاصة)

كتابة نسخة دخول الممثلين.

١١٥ **مهام المخرج المسرحي:**

- ✍ استخلاص الفكرة من وراء كل عبارة بالتحليل , أو بالتفكيك.
- ✍ توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال

رؤيته في إخراج النص المسرحي المعين.

- ✍ توجيه حركة الممثل في اتجاه الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقات

والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلاً في حالة صنع اكتمال فنى للعرض.

- ✍ إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستثارة المصممين والمساعدين , والاستعانة بخبراته.

١١٦- **وظيفة المخرج المسرحي**

١. يختار المخرج النص المسرحي المناسب .
٢. يشارك المؤلف في مراجعاته.
٣. يقوم بتوزيع الأدوار على الفنانين
٤. يفسر المسرحية للممثلين والمتفرجين ونشر تفسيراته في مقالات بالصحف والكتب.

٥. يقوم بتأجير المسرح.

٦. يقوم بالتعاقد مع المصممين والعاملين.

٧. يشارك في ترتيب التمويل

٨. يخرج المسرحية.

٩. يصمم المناظر والملابس والإضاءة.

١٠. يعمل مع العاملين في ورش التصنيع وكثيرا ما كان يخترع أجهزه إضاءة مناسبه للعمل في العرض.

١١. يكتب بروجرام المسرح.

١٢. يشرف على الإعلانات الخاصة بالعرض .

١٣. يقوم بأداء الدور الأول.

١٤. يوجه الممثلين ويقوم بإرشادهم .

١٥. يشرف على العرض وتقاليد المسرح اثناء العمل , ولم يكن" جوفيه" يقوم بكل هذه الوظائف دوما في كل العروض وإنما كان يقوم بها أو ببعضها حسب الحاجه.

١١٧- أدوات الممثل : كما لكل صاحب مهنه او حرفه ادوات يستخدمها لكي ينجز عملة كذلك الممثل لديه ادوات يستخدمها في اداء عمله , الا ان هناك فرق بين ادوات الممثل وادوات المهن الاخرى يستخدمها في اداء عمله , الا ان هناك فرق بن ادوات الممثل وادوات المهن الاخرى فكل مهنين سواء كإنو نجارين او

حدادين او حتى فنانين كالرسام والموسيقى والنحات والمصور الخ ,, تكون ادواتهم خارج جسدهم فالحدادة ادواته المطرقة والسندان وغيرها , والرسام ادواته تتكون من الفرشاة والالوان واللوحة وكذلك الموسيقى الذي تكون ادواته العود او الناي او الكمان

اما الممثل فأدواته تكمن في نفسة وهي الصوت والجسد فمن خلال صوت الممثل وجسده يستطيع الممثل ان ينجز عملة سواء كان في المسرح او السينما او التلفزيون

١١٨- صوت الممثل : ان العلاقة بين التمثيل وصوت الممثل علاقة وطيدة جدا , فمفن التمثيل هو فن الكلمة المعبرة , والتمثيل عامة هو اظهار ما وراء الكلمات من معاني , والالقاء هو الكلام المعبر الفصيح المفهوم معنا ومدلول المفعم بالأحاسيس الدافئة والمصادقة والذي يتماشى مع قواعد اللغة من حيث مخارج الحروف وقواعد واحكام وشروط الوقف والتنفس بقصد الافهام والتأثير والاقناع . والركائز الثلاثة لفن اللقاء هي : البلاغة الصوتية والبلاغة الفكرية , والموهبة , واختفاء احد هذه العناصر في الالقاء يشكل ضعفا وقد يؤدي الى فقدان التواصل بين المتفرج والممثل , ان الالقاء الرديء مسؤول في الغالب عن المغالاة في التمثيل والتوتر والايماءات الفارغة والتنغيمات المصطنعة "وتعين على

الممثلين ان يتعلمو تشكيل كلامهم على النحو مغاير من اجل ان يكشفوا المعنى وان يقطعوا الجمل بشكل واع تماما ".

١١٩-القصة: التعريف اللغوي: هي اللفظ الاشتقاقي من "قصص" ومعناه الأثر أي تتبع المسار ومن ثم رصد الأحداث اما التعريف الاصطلاحي: فن أدبى منثور يتناول أحداث تتضمن أو تقوم على السرد أي متابعة عدد من الأحداث وتكون هذه الأحداث متخيله فالقصة "نص أدبي يسرد فيه الكاتب أحداثاً معينة، تجري بين شخصين أو عدد من الأشخاص، يستند في قصِّها على الوصف والتصوير، مع التشويق، حتى يصل بالقارئ إلى نقطة تتأزَّم فيها الأحداث وتسمَّى (العُقدة)، فيتطلَّع القارئ معها إلى الحلِّ الذي يأتي في النهاية.ويُشترط في القصة من الناحية الفنية أن تحتويَ على ثلاثة عناصر: تمهيد للأحداث، ثم عقدة تتأزَّم عندها الأحداث، ثم خاتمة يكون فيها الحل، والقصة تكون وسطاً بين الأُقصوصة والرواية "

١٢٠ - **القصة القصيرة :** فن أدبى حديث لم يعرفه الأجداد على الرغم من أنهم عرفوا صوراً كثيرة للفن القصصي مثل الملحمة ولم تولد إلا مع ظهور الصحافة. كما تتراوح صفحاتها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة، ولها مميزات خاصة نذكر منها:

١. تقوم القصة القصيرة على الحدث الواحد أي الفعل الواحد.

٢. وحدة الانطباع .

٣. القِصر.

٤. الكشف عن جانب من جوانب الشخصية في لحظة التنوير.

٥. ينبغي أن تشتمل على موقف إنساني يتطور نتيجة لفعل إرادي ."

كما تعد القصة القصيرة " من أقرب الفنون الأدبية لروح العصر وانتقلت من التعميم كما في القصة الطويلة إلى التخصيص واكتفت بتصوير جانب واحد من جوانب حياة الفرد أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية، وذلك بشكل مكثف وبإيجاز في كلمات منتخبة تؤدى إلى كشف الحقيقة أو تصوير رأى معين أو نقل انطباع خاص كما أنها تتناول قطاعاً عرضياً من الحياة غير الرواية التي تتناول قطاعاً طويلاً من الحياة وهى أقرب للتوغل في أبعاد النفس وليست مثل الرواية التي هي أقرب للتوغل في أبعاد الزمن. "

١٢١- الرواية:

" الرواية: نص أدبي سردي، وهي أوسع من القصة في أحداثها، وشخصياتها، ويمتد فيها الزمن، وتتعدد فيها العُقَد. (وهي أشبه ما

تكـون بقصـص متعـددة متشـابكة فـي نـص واحـد) و مضـامينها متنوعـة مثـل مضـامين القصـة فمنهـا التـاريخي، والاجتمـاعي، والنفسي، كما أن الرواية "من أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك لنفس الأسباب التي تبدو سهلة, وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمتـه، فهي لا تكتب نظمـاً مثـل الشـعر ولا هـي مقسـمة إلـى فصـول ومشـاهد تخضـع لأعـراف سـائدة كمـا فـي المسرح فالكاتـب يسـرد الأحـداث دون أن يقيده زمان أو مكان، ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر، كما أنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد أو عدد الشخصيات فهو يستطيع أن يقدم أي عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات أي أن الرواية الحديثة هي الفـن الأدبـي المنثـور الـذى حـل محـل القصـة الشـعرية الطويلـة (الملحمـة)عنـدما نشـأت المـدن وتحـول الفـن مـن الشـكل المسموع إلى الشكل المقروء . كما أن الرواية طويلة لها خصائص مثل القصة القصيرة وهى:

١. فن ادبى منثور.
٢. خيالية (تختلف عن التاريخ).
٣. يستخدم فيها السرد.
٤. تخضع الأحداث فيها إلى التسلسل ونوع من المنطق.

٥. إبراز المعنى الكامن في الأحداث البشرية ودلالتها.

٦. كما يوجد بها أيضا الشخصية.

فالرواية لها القدرة على التكيف والتطوع والتطور، وقادرة على معالجة أي موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء في العالم رغم التنافس القوى من السينما والمسلسلات التي تمثل صورة للفن الروائي ".

١٢٢- **المسرحية:** تعرف المسرحية بأنها :نص قصصي حواري، يصاحبه مناظر ومؤثرات فنية مختلفة. ويراعى في المسرحية جانبان: جانب النص المكتوب، وجانب التمثيل الذي ينقل النص إلى المشاهدين حيًّا.وتتفق المسرحية مع القصة في بعض الجوانب وتختلف عنها في جوانب أخرى.فالعناصر المشتركة بين المسرحية والقصة تتمثل فى: الحدث، والشخوص، والفكرة، والزمان والمكان .في حين أن العناصر المميزة للمسرحية تنحصر :البناء، والحوار، والصراع "

١٢٣- **الديكور المسرحى:** يعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على

خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى ابسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون فى المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها.

لذا نجد أن فن الديكور المسرحى فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة فى إنتاج العرض المسرحى كما يرتبط عنصر الديكور المسرحى بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة وذلك لأن العنصران السابق ذكرهما يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصرى للفراغ المسرحى على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى. من تلك المقدمة الموجزة عن الديكور المسرحى سنتعرف فى ذلك الموضوع على تعريف الديكور المسرحى ثم ننتقل إلى المذاهب الفنية فى الديكور المسرحى ونتعرف على أهمها.

١-تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في العالم العربي، وهى كلمة فرنسية المصدر ولكنها لآتينية الأصلdecor. ومن الأفضل تعريبها لأن هناك أقساماً في بعض المعاهد الفنية للديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية ولأن كلمة(منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية

والمسرحية.والمقصود بالديكور المسرحي : القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً ، علي أن ترتبط إيحاءات هذا المنظربمدلولات المسرحية المعروضة.ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخري كالموسيقي والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه.

٢-ويعد الشاعر والأديب اليونانى "سوفوكليس" أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلي المسرح اليوناني. ولا شك أن الديكور المسرحى أن ذلك لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن ولكنه كان بسيطاً للغاية ويرمى إلى الإشارة إلي مكانية الأحداث فقط ولا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات.

٣-أما المسرح الروماني فقد عرف ثلاثة أنواع للديكورات كانت ثابتة الشكل تقريباً:

أ- منظر شارع به منازل للمسرحيات المأسوية.

ب-منظر شارع به منازل خاصة للملاهي.

ت-منظر ريفي للهزليات.

٤-أما المنظر المسرحي في تمثيليات العصور الوسطي فكان يتمثل في جانب من الكنيسة.

٥-أما التطور الحقيقي للديكور المسرحي كما نفهمه الآن، فقد حدث لأول مرة في إيطاليا في عصر النهضة فقد ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمراء الأيطاليون برسم مناظر خارجية من الناحية المنظورية ".

أسئلة عامة على الفصل الاول

١-.........الاجهزة اليدوية أو الالية أو الكهربائية أو الاليكترونية أو الحيل الكيماوية التي تستخدم لخلق تأثيرات مرئية

٢-......... مشهد تمثيلي، أو خطبة يلقيها الممثل في نهاية العرض المسرحي.

٣- .... هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء أو الشفاهي الى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه متفرجون

٤-..........هو أن يؤدي الممثل دوره المسرحي بطريقة طبيعية دون أن يؤكده بالوسائل القولية او الحركية المعروفة.

٥-.........هو التأليف أو الالقاء أو الاداء التمثيلي الفوري أي دون إعداد سابق

٦-.........هي التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص المسرحية من خلال الحوار لكي يوجه القاري أو المخرج أو الممثل الى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير تعليق ما أو وصف شيء معين

٧-.........السطح الخشبي للمسرح حيث يؤدي العرض المسرحي وقد توضع علامات أو تخطيطات بسيطة فوق السطح كي يسترشدها الممثل في حركاته أو العمال أثناء وضع الاثاث.

٨- .... ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه.

٩-..........هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم "

١٠-........ هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم " .

١١-.........هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات ".

١٢- ....هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

١٣-........هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلي التصارع معه

١٤-.........هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف علي مصير الشخصية.

١٥-........هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات ".

١٦-.........فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير ".

١٧-..........هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبا

١٨-.........هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة

١٩-.........تطلق على الفترة الزمنية القصيرة التي تقع بين فصول المسرحية المعروضة

٢٠-.........المشهد المسرحي أو المناجاة الفردية او الحوار.... الخ الذي يقاطع تسلسل الاحداث المعروضة من الناحية الزمنية والمكانية لينقل الى المتفرج أحداثاً أو مواقف وقعت في زمن سابق.

٢١-........تعنى المقدمة أو المشهد التمثيلي القصير الذي تفتتح بـه المسـرحية وفـي الاسـتهلال تقـدم الشخصـيات وعلاقاتهـا إلـى الجمهور أو تقدم بدايات من الفكرة المعالجة في المسرحية .

٢٢-........أن يقوم الممثل أثنـاء اللعب بمحاولـة جب اهتمامـات المتفـرجين عـن طريـق التحـرك والاسـتيلاء علـى أهـم منطقـة فـي الخشبة يمكن ان تجذب المشاهدين.

٢٣-.........عمليـة تكـوين الـنص المسرحي مـن عمـل روائـي أو اقصوصـي أو مسرحي أو غير ذلك وتتضـمن هذه العملية الجديدة عناصر بنائية واخرى فكرية وردت في الاصل المقتبس

٢٤-.........هو عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة فـي إقناعـه أثنـاء وجوده فـي المسرح وأثنـاء قراءتـه لـنص درامي بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي وواقعي

٢٥-..........الشخصـــية الارتكازيـــة فـــي القطعـــة المســـرحية ولأهميتها في بنـاء الاحداث فهي دائمـا محط اهتمـام المتفرج ومثار عواطفه

٢٦-.......الشخصية الرئيسية في المسرحية الحديثة شبه الجادة والتي تبدو مهزومة ومتواضعة وذليلة وعقيمة وعاجزة وسلبية

٢٧-.......انسان صالح وهو ينتقل من حال السعادة الى التعاسة وان هذا التحول يثير في نفس المشاهد الخوف والشفقة

٢٨-........كلمة اغريقية يرجع اشتقاقها اللغوي الى الفعل dran الذي كان يعنى عند الاغريق الفعل او التصرف او السلوك الانساني

٢٩......المسرحية التي يتعرض موضوعها للإنسان، وهو في ظروفه الاجتماعية او مشكلاته الاجتماعية او حياته الاجتماعية.

٣٠-......... المسرحية التي لا تهدف إلى الامتاع والتسلية فحسب بل تعنى في المحل الأول بمناقشة الافكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

٣١-........المسرحيات التي ظهرت في فترة حكم الملكة اليزابيث الاولى التي كانت جالسة على العرش البريطاني وهو العصر الذهبي للدراما الانجليزية.

٣٢-.......القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ ويمكننا ان نقول مأساة تاريخية او ملهاة تاريخية

٣٣-.......هي نوع من الدراما تجذب الطبقات الشعبية بغض النظر عن مستوى قيمتها الادبية.

٣٤-.......قطعة مسرحية اعمق فكرا من الملهاة في صيغتها المعتادة ولكن نهايتها تظل سعيدة.

٣٥-.......المسرحية المتكاملة في ذاتها والتي تتطلب مثلا واحداً او مثلة كي يؤديها كلها فوق خشبة المسرح أمام المتفرجين

٣٦........المسرحية التي تعالج مشكلات عقلية او موضوعات تتعلق بعلم النفس.

٣٧........ترتيله نظمية دينية كانت تنشدها الجوقة الاغريقية التي كانت تتكون من خمسين رجلا مقنعين بجلود الماعز تمجيدا للإله ديونسيوس

٣٨........المعنى اللغوي لهذه التسمية هو اغنية العنز وسبب هذه التسمية يرجع إلى أن افراد الجوقة في الاناشيد الديثرامبية التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على اساس انهم يمثلون دور الساتيروي

٣٩-....... وتعتمد على رسم السلوك والعادات الاجتماعية اكثر من اعتمادها على اي شيء اخر.

٤٠-........ وتتصف بالطابع الجاد وتثير الضحك الخفيف لدل المتفرجين ولا تعتمد على انتقاد السلوك او العادات الاجتماعية بصورة مبالغة كما في الكوميديا السلوكية.

٤١-.........تتصف بصفات عديدة كالحب والغرام والبطل المخلص المثالي او البطلة المخلصة والعوائق التي تعترض طريق العشاق.

٤٢-..........فيها تتم معالجة الموضوع بشكل كوميدي ولكن اللغة تكون شعرية وفي تصوري ان الشعر ابعد منه عن الكوميديا.

٤٣-......... يتم الاعتماد على الحركات البهلوانية واللفظ الخشن والعنف البدني مما يؤدي الى احداث صخب على خشبة المسرح.

٤٤-.......... تعتمد على تصوير الشخصية المسرحية اكثر من اعتمادها على اي عنصر اخر من عناصر بناء المسرحية.

٤٥......... وهي مسرحية هزلية لا تهدف الى شيء سوى اضحاك المتفرجين وتسليتهم وتستخدم في ذلك كل السبل التي تجعلها تصل لغايتها من تهريج ومرح.

٤٦.......... وهـي نـوع مـن المسـرحيات الكوميـديا التـي تعتمـد اعتمـادا كليـا علـى المقالـب محكمـة الصـنع مـن اجـل اثـارة ضـحك المشاهدين.

٤٧........ النـوع الثالـث مـن الاشـكال الدراميـة ويسـمى بـأكثر مـن مسمى مثل الـدراما الرومانسية ،الـدرام ، الـدراما ، الميلودرامـا وهـذا النـوع يعـالج الافعـال الجـادة ولكـن هـذه الجديـة غيـر مسـتمرة علـى الدوام

٤٨-..........هـو الجسـم النصـي الـدرامي المتكامـل فـي حـد ذاتـه والـذي يتـألف مـن عناصـر بانيـة مرتبـة ترتيبـا خاصـا وطبقـا لقواعـد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور.

٤٩........هـو ان يبطـل الممثـل او الممثلـون اجـراء أي حركـة او تكلم ابطالا تاما ويبقي متيبسا للحظة محددة في وضع ثابت معين

٥٠-........تـدريب الممثـل علـى طريقـة أداء المسـرحية مـن ناحيـة الالقاء فقط دون ربط ذلك بالحركة.

٥١-........يطلـق عليهـا البروفـة الجنـرال وغالبـا مـا تقـدم تلـك التدريبة النهائية قبل ليلة افتتاح العرض وهى عبارة عن تقديم كامل للمسـرحية مـن حيـث التمثيـل واسـتخدام الـزي والاضـاءة والمنـاظر

المسرحية والمؤثرات الصوتية انها الليلة الاولي غير الرسمية لعرض المسرحية.

٥٢-.........تعنى الكلمة في اللغة اليونانية الارتفاع والمقصود دراميا هو تصعيد الحركة المسرحية أو تعليتها إلى ذروتها.

٥٣-........محاولة الممثل المصطنعة في تأكيد كلامه او افعاله كي يستجلب الضحك من المشاهدين.

٥٤-..........هو اعتماد الممثل في أداء دوره على ما يقدمه له الملقن اعتمادا يكاد يكون كاملا اي لا يتم الاعتماد في ذلك على الذاكرة التي يفترض استيعابها للدور.

٥٥-.......هو ان يلقي الممثل كلماته بطريقة مفتعله ومتفاخمة بينما تصاب حركاته بالمبالغة والحدة والالية.

٥٦-........هو ترجمة نص مسرحي اجنبي إلى البيئة المصرية بشرط ملاءمة موضوع النص المنقول حدثا وفكرا ومناخا للمنطقة الاجتماعية المحلية

٥٧-.........احداث تعادل في اللوحة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والالوان والظلال والحجوم والاضاءة.

الفصل الثاني

عناصر البناء الدرامي[1].

[1] المادة العلمية في هذا الفصل من كتاب الدراما في الراديو والتليفزيون المدخل الاجتماعي للدراما (اعداد الدكتور عبد الرحيم درويش)

المقدمة

فى هذا الفصل نتناول عناصر البناء الدرامى التى يجب توافرها فى أى عمل درامى مهما كانت الوسيلة التى يقدم فيها، ونتناول الفكرة والشروط التى يجب أن تتوافر فيها كما نبحث فى المواقف الدرامية المتكررة، كما نتناول الشخصيات وأهميتها فى العمل الدرامى، ومكونات وتكتيكات رسمها وأبعادها وأنواعها وطرق التصوير الساكن والمتحرك لهذه الشخصيات، ثم نتناول الحبكة وكيفية بنائها بمهارة لنصل إلى التشويق، وفى هذا الفصل أيضاً نتناول الصراع وأنواعه المختلفة والعناصر التى يجب أن تتوافر فيه، وتتناول أخيراً الحوار ووظيفته فى العمل الدرامى، والتكتيكات التى يوصى بها لجعل الحوار أفضل، والمشكلات التى يجب التغلب عليها عند كتابة الحوار، ونتناول أخيراً فى هذا الفصل المؤثرات الفنية للبناء الدرامى.

عناصر البناء الدرامى

يمكننا أن نحدد عناصر البناء الدرامى فى خمسة عناصر: -

١- الفكرة Theme

٢- الشخصيات Characters

٣- الحبكة Plot

٤- الصراع Conflict

٥- الحوار Dialogue

وفيما يلى شرح هذه العناصر بالتفصيل

اولا : الفكرة

إن الفكرة هى روح العمل الدرامى، أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقى من العمل الدرامى ككل بعد أن يتعرض له. وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة فى ذهن الكاتب، كما يجب أن يحاول أن يوضحها للجمهور بشكل غير مباشر، وهذه الفكرة هى التى تقود العمل الدرامى من أوله إلى آخره، ويمكننا أن نضرب مثالاً لهذا بقصة العقد للكاتب الفرنسى والروائى الشهير جى دى موباسان حيث كانت الفكرة الرئيسية للقصة أن كل ما يلمع ليس ذهباً، وفى رواية شكسبير الشهيرة عطيل كانت الفكرة الرئيسية للرواية أن الغيرة تقضى على المحب وعلى الحبيب أيضا .

وهناك العديد من الأفكار التى تصلح أن تكون نواه لأى عمل درامى مثل: الآباء يزرعون الحصرم والأبناء يضرسون، الذئاب تعوى والقافلة تسير و..... إلخ من أفكار.

والأفكار موجودة على قارعة الطريق ولكن المهم من يلتقطها ويصيغ منها عملاً درامياً.

ولا يمكن أن يوجد عمل درامى ناجح بدون أن تكون هناك فكرة واضحة ومركزة فى ذهن الكاتب، ونضرب مثالاً على هذا بأننا إذا وجدنا شخصاً يجرى فى الشارع ثم يجرى ويستمر فى الجرى، قد لا تتعجب، ولكن إذا عرفنا أنه يجرى ليحضر الدواء لأمه المريضة أو ابنته، فهذا هدف يسعى من أجله، ولذا يبطل تعجبنا، وكذلك الكاتب فمهما قدم من أحداث وشخصيات ومواقف وصراع، يجب أن يكون له هدف واضح وإلا سيصبح مثل هذا الشخص الذى بلا فائدة.

الشروط التى يجب أن تتوفر فى الفكرة

الفكرة إذا تعد مغزى القصة ومحورها الرئيسى، ويمكن القول بأنها عبارة أو مجموعة كلمات بسيطة تصف القضية الأساسية أو المشكلة التى يناقشها الكاتب الدرامى وهناك بعض الكتاب الذين يقدمون أفكاراً عديدة فى العمل الدرامى ، ولكن يجب أن تقدم هذه

الأفكار بحذر حتى لا يتشتت الجمهور ، وهناك بعض الشروط التى يجب أن تتوافر فى الفكرة:

١. ألا تكون مفروضة على العمل الدرامى بل يجب أن تكون نابعة من داخله
٢. يجب أن تكون الفكرة متضمنة فى الشخصيات والأحداث التى يقدمها الكاتب
٣. يجب أن يتم التعبير عن الفكرة من خلال القصة والأحداث لا عن طريق عرضها على لسان أحد الشخصيات، حتى يتذكرها الجمهور
٤. يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامى بأن تصبح نقطة البداية فى العمل الدرامى
٥. يمكن التعبير عن مختلف الأفكار فى العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والفردية والفلسفية وحتى الميتافيزيقية التى تبحث فيما وراء الطبيعة، ولكن يشترط أن نجعل الجمهور يهتم بهذه الفكرة ويؤمن بالأحداث التى تجرى فيها حتى وإن كانت خيالية.

وهناك بعض الكتاب الذين يتناولون أفكاراً أخلاقية وقد يعبرون عن وجهه نظرهم على لسان شخصية هنا أو فى حدث هناك، كما أن هناك بعض الكتاب الذين يأتون بالفكرة أولا قبل الكتابة، فى حين يفضل آخرون التركيز فى الحبكة وبناء الدراما ثم يسمحوا

للفكرة أن تتشكل عندما تستمر عملية الكتابة ، ولكننا نفضل أن تكون الفكرة واضحة وموجودة أولا فى ذهن الكاتب.

ويضيف عدلى رضا هذه الشروط التى يرى أنها يجب أن تتوفر فى الفكرة:

١. أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد من الناس، بمعنى ألا تكون الفكرة خاصة بفئة محدودة أو شريحة معينة من شرائح المجتمع .
٢. أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.
٣. أن تتعلق بمشكلة أو قضية تواجه الإنسان .
٤. أن تسعى إلى إثارة العواطف.
٥. أن تكون مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور.

ويرى ستانلى فيلد Stanley Field أن الفكرة يجب أن تجعل الجمهور يفكر، لأن الكاتب قد فكر فيها وأهمته، وهناك العديد من الكُتاب الذين يشعرون بأن هناك التزاماً اجتماعياً يفرضه عليهم وضعهم كمؤلفين، فتشغل وعيهم الاجتماعى بعض القضايا مثل مشكلات التلوث، خطر التكبر والغرور، كارثة الطلاق وآثارها، عدالة السماء .

من أين تاتى الأفكار؟

قد تأتى الأفكار للكاتب من خلال معايشة لتجربة ما أو من خلال تعرفه على بعض الشخصيات التى قد تثير فكرة ما، فقد يرى كاتب شخصية متحررة تحادث الشباب بلا تحفظ، وترتدى ملابس فاضحة ، فيفكر هل تصلح هذه كزوجة، ثم يبدأ فى تكوين فكرة، وقد تأتى الفكرة للكاتب من الأساطير أو من التاريخ أو من المواقف اليومية التى يتعرض لها.

ونرى أن المواقف اليومية التى نتعرض لها قد تعد أكثر مصدر يلهم بفكرة . فعلى سبيل المثال شخص قد رأيته ذات مرة وحكى لى هذه القصة: كان هذا الشخص مسرعاً جداً ولديه موعد فى الساعة الواحدة، وكانت الساعة العاشرة تقريباً وكان يريد أن يأخذ بعض النقود من رصيده فى البنك قبل الذهاب إلى الموعد الهام فى الساعة الواحدة، فإذا به يجرى ويصطدم بفتاة تارة فتنهره، ويصطدم بشيخ عجوز تارة أخرى فينهره، ويقرر أن ياخذ التاكسى بما تبقى معه من نقود على أمل أن يصير لديه بعض المال عندما يسحب من رصيده فى البنك، فإذا بسائق التاكسى يسأله : إلى أين تذهب، فيخبره بأنه يريد أن يذهب إلى البنك، فيتعجب السائق جداً وينظر له نظرة غريبة، وتأخذ الراكب سنة من النوم، ولكن يفيق على صوت فرامل التاكسى يكاد أن يدهس طفلاً، ويسأل السائق

الراكب: ألا زلت مصر على الذهاب إلى البنك؟ ويصر الراكب على الذهاب إلى البنك، ثم يتوقف المرور لأن هناك شخصية سياسية هامة تعبر فى الطريق، وينظر الراكب عن يمينه فيجد فتاة جميلة تركب التاكسى المجاور وتسأله عن البنك الذى يضع فيه رصيده فيخبرها بأنه ذاهب إليه، ويتعجب سائق التاكسى من الراكبين وبشق الأنفس يصل الراكب إلى البنك قبل أن يغلق أبوابه بعد أن يعطى للسائق كل ما كان فى جيبه من مال ، وتنزل الفتاة التى كانت فى التاكسى المجاور معه إلى باب البنك ولكنهما يجدان الحارس الواقف على البنك يمنعهما فيخبرانه بأنهما يريدان الدخول قبل أن يغلق البنك أبوابه، فينظر لهما فى تعجب نفس نظرة السائق، ويخبرهما أن اليوم هو السبت عطلة البنك، وتعطى الفتاة هذا الشخص أجرة الركوب، ويعطيها موعداً ليرد لها المبلغ الذى اقترضه، ويعجب بشخصيتها ويتزوجها.

مثل هذا الموقف قد يولد فكرة مثل (رب ضارة نافعة) (أو رب صدفة خير من ألف ميعاد) (أو اجر يا بنى آدم كالوحوش، فلن تأخذ إلا نصيبك)٠

المواقف الدرامية المتكررة

والـذى يعضـد وجهـة نظرنـا بـأن المواقـف قـد تكـون هامـة فـى الحصول على الفكرة ما يذكره لنا جورج بولتى George Polti فـى كتـاب ألفـه عـام ١٨٦٨م وتنـاول فيـه المواقـف الدراميـة السـتة والثلاثين، حيث يمد فـى كتابـه هذه المواقف ويضـرب لهـا بأمثلـة، ولقد وضـع جورج بولتى هذه المواقف التـى يمكن أن تحدث فـى أى قصـة، وذكـر بعـد هـذا أن العـدد (٣٦) لـيس حصـرياً، فقـد يعمـل الـبعض قوائم أطـول او أقصـر، وكـان يعتبـر أن هـذه القائمـة بمثابـة مرشد أو دليل للكتـاب، ولقد صـدرت ترجمـة إنجليزيـة لهذا الكتـاب وأعيد طبعها عام ٢٠٠٣م .هذه المواقف الدرامية يمكن أن نـذكرها كما يلى:

١. **الابتهـال** **Supplication** : شـخص مضـطهد Persecutor، شخص متضرع أو مبتهل - قوة فـى السلطة ولكن قراره يشك الناس فيه.
٢. **الإنقاذ** **Deliverance** : شخص محظوظ ، شخص مهدد ، شخص منقذ .
٣. **جريمـة يتتبعها طالب ثأر** : Vengeance طالب ثأر، مجرم.

٤. **انتقام قريب من قريب Vengeance taken for kin :**

upon kin قريب له ثأر، قريب مذنب، تذكر الضحية ، علاقة القرب بين الاثنين

٥. **المطاردة Pursuit :** عقاب ، هارب Fugitive

٦. **الكارثة او المصيبة Disaster :** قوة غالبة Vanquished، عدو بديل أو رسول منهزم

٧. **الوقوع كفريسة بسبب القسوة او سوءالحظ :** شخص غير محظوظ

٨. **الثورة :** المتآمر ، والمستبد

٩. **مغامرة جرئية من شجاع :** قائد شجاع ، هدف ، خصم أو عدو

١٠. **الاختطاف Abduction :** شخص مختطف، وشخص مختطف ، وحارس

١١. **لعز مطلوب حله Enigma :** شخص يتساءل، شخص يسعى لمعرفة اللغز ، مشكلة

١٢. **الحصول على شئ Obtainin :** محام Solicitor وخصم يرفض أو حكم Arbitrator وأحزاب أو جماعات معارضة.

١٣. **عداوة الأقرباء :** كراهية متبادلة من الأقرباء

١٤. **منافسة الأقرباء Rivalry of kin :** القريب المفضل، القريب المرفوض ، هدف الصراع

١٥. **جريمة الزنا المرتبطة بقتل Murderous adultery :**
اثنان من الزناة ، زوج يتم خيانته

١٦.**الجنون Madness :** شخص مجنون ، وضحية

١٧. **الطيش وضحاياة Fatal imprudence:** شخص طائش ، ضحية أو شئ مفقود

١٨.**جرائم الإكراه فى الحب Involuntary crimes of love :** عاشق، محبوب ، الشخص الملهم Revealer

١٩.**قتل قريب دون معرفته Salying of kin unrecognized :** القاتل Slayer ، وضحية غير معروفة

٢٠.**التضحية بالنفس من أجل فكرة Self-sacrifice for an idea :** بطل ، شخص مثالى، الشئ أو الشخص الذى يتم التضحية به

٢١.**التضحية بالنفس من أجل قريب :** بطل، قريب ، الشخص أو الشئ المضحى به

٢٢.**التضحية الجماعية من أجل عاطفة أو رغبة All sacrificed for passion :** عاشق ، هدف لعاطفة قدرية ، الشئ أو الشخص المضحى من أجله

٢٣.**محبوبة ضرورة التضحية بالحبيب Necessary of sacrificing loved ones :** بطل، ضحية محبوبة ، ضرورة التضحية

٢٤. **منافسة الأشخاص الأعلى فى المكانة مقابل الأشخاص الأدنى Rivalry of superior versus inferior :**
منافسة الأشخاص الأعلى، منافسة الأشخاص الأقل ، هدف المنافسة

٢٥. **الزنا :** الزناة الاثنين - الزوج المخدوع

٢٦. **جرائم الحب:** شخص عاشق ، ومحبوب

٢٧. **اكتشاف خيانة المعشوق أو الحبيب Discovery of the dishonor of a loved one :** شخص مكتشف، وشخص مذنب

٢٨. **عقبات تواجه الحب :** عاشقان ، وعقبات

٢٩. **حب العدو An enemy loved :** عاشق، عدو معشوق، شخص كاره

٣٠. **الطموح Ambition :** شخص طموح ، شئ يشتهيه الفرد وهو ملك لغيره coveted ، وخصم

٣١. **الصراع مع الإله :** يمكن تخيله ومميت mortal أو غير مميت immortal ولا يمكن تخيله

٣٢. **أخطاء الغيرة Mistaken jealousy :** شخص غيور، سبب لغيرته ، شريك مفترض supposed accomplice

٣٣. **حكم قضائى خاطئ Erroneous judgement :** حكم خاطئ ، ضحية الخطأ، سبب الخطأ الشخص المذنب.

٣٤. **الندم وتانيب الضمير Remorse** : ضحية لذنب، تساؤل والمجرم culprit

٣٥. **استعادة شخص ضائع Recovery of a last one** :
الشخص الذى يبحث عنه، والشخص الذى يتم إيجاده

٣٦. **فقدان أشخاص محبوبين Loss of loved ones** :
ذبح قريب slain kinsman التعرف على القريب وفقدانه والجلاد Executioner

ويلاحظ أن هذه المواقف قد يكون بينها تداخل ، مثل الموقف ١٨ والموقف ٢٦ ، وكذلك الموقف ١٥ والموقف ٢٥ . **كما أننا نلاحظ العديد من المواقف التى تم إغفالها مثل :**

- عمالة الأطفال
- الزواج العرفى
- التوبة
- هجرة الشباب خارج الوطن
- ضرورة تغيير الأنظمة الديكتاتورية
- بحث لقيط عن نسبه
- مشكلات الازدواج فى الشخصية
- متاعب أو مصاعب تواجه أحد الأشخاص لأنه قريب فى الشبه من شخص آخر
- جرائم النصب والاحتيال
- مشكلات الإدمان

- خيانة الوطن
- مشكلات الطلاق
- قضايا الميراث
- تسلط بعض الزوجات على أزواجهن
- وصول رسالة تغير سير الأحداث
- إظهار قدرة الله وعدالته
- حب المال
- بحث لقيط عن نسبه
- الصراع بين أصحاب المذاهب والمبادئ المختلفة
- مشكلات الازدواج فى الشخصية

ولقد حاول البعض تبسيط هذه المواقف الدرامية فى الأنماط الآتية

١. **نمط الحب.** ونرى فيه الآتى: مقابلة فتى وفتاة - فتى يفقد فتاته أو العكس – فتى يفوز بفتاة فى سياق أحداث
٢. **نمط النجاح.** محاولات شخص ما لتحقيق النجاح وقد ينجح أو يفشل
٣. **نمط سندريلا.** تسرد قصة البطلة القبيحة التى تتحول إلى فتاة جميلة
٤. **نمط المثلث.** الغراميات المتداخلة لثلاثة أبطال ، كالزوجين والعشيق أو شخصان يحبان فتاة واحدة

٥. **نمط العودة.** عودة الابن الضال أو الأب المتجول أو الزوج المفقود

٦. **نمط الانتقام.** وهذا النمط يعد أساسياً لمعظم أفلام الجريمة ووجوب الانتقام من المجرم إما عن طريق القانون أو أحد الأشخاص الذين ضرتهم الجريمة

٧. **نمط التوبة.** اهتداء شخص ما إلى الفضيلة وطريق الصواب بعد أن كان شريراً

٨. **نمط التضحية.** وهو عكس نمط الانتقام ، حيث يضحى أحد الأشخاص بنفسه أو بأهدافه ليساعد شخصاً آخر

٩. **نمط العائلة.** دراما العلاقات المتداخلة بين أفراد الأسرة ، ولاتحتاج هذه العلاقات إلى رابطة الدم، فقد يكونوا أشخاصاً جمعتهم الأحداث كالأصدقاء أو نزلاء الفندق الواحد.

ويرى رشاد رشدى أن الموقف الدرامى ليس مجرد حدوث شئ يمكن أن يترتب عليه حدوث أشياء اخرى، وإنما الموقف الدرامى يجب أن يتضمن مبدأ الحتمية . هذه الحتمية تنشأ من المفارقة.

فمثلاً إذا كان البطل يحب البطلة ، وهى تبادله الحب فسيتزوجان وينجبان ولا يعد هذا موقفاً درامياً، وكذلك لو تشاجر رجل قوى جداً مع رجل ضعيف جداً كان من السهل تصور نتيجة المعركة ، أما المفارقة فتحدث مثلما حدث فى مسرحية عطيل لشكسبير، وقام الموقف الدرامى على العلاقة بين عطيل وديدمونة

، وكان الحب يربط بينهما، هو يعرف أنها تحبه ولكنه يفسر هذا الحب على أساس الأخطار التى اجتازها ، أما ديدمونة فتحب عطيل حباً مطلقاً وهذا ما لا يثق فيه عطيل ، العلاقة هنا إذاً قائمة على التشابة (الحب) ولكن الاختلاف قائم فى تفسير هذا الحب، هذا أدى إلى المفارقة القائمة على المعرفة والجهل معا ، معرفتهما أن كلاً منهما يحب الآخر، وجهل كل منهما بطبيعة هذا الحب فى تصور الآخر، ولهذا نشأت الدراما من هذا الموقف.

ثانيا : الشخصيات

إذا كانت هناك بعض الأعمال الدرامية التى تقوم على فكرة كالصراع بين الخير والشر أو حب المال يؤدى إلى خسران كل شئ ، فإن هناك العديد من الأعمال الدرامية التى تقوم على الشخصية ، كالأعمال التى ترتكز على شخصية تاريخية أو سياسية أو فنية أو دينية.... إلخ.

أهمية الشخصيات فى العمل الدرامى

ويجب على الكاتب عند اختيار شخصياته أن يرسمها بدقة وعناية حتى يشعر المتلقى أنها شخصيات حقيقية ذات دم ولحم وأنه قد يقابلها فى الحياة . واهتمام الكتاب بالشخصيات يعود إلى أنها قد تساعد الكاتب فى توضيح فكرته وإيصالها إلى الجمهور.

كمـا يحتـاج المؤلـف الـدرامى إلـى معرفـة أهميـة ووظيفـة الشخصيات فى العمل الدرامى ، فبالنسبة للعديد من أفراد الجمهور تعد الشخصيات أكثر ما يتذكره الجمهور ويهتم بها ، فمن السهل أن ننجذب إلـى الشخصـيات فـى الأعمـال الدراميـة بسـبب رغبتنـا الطبيعيــة فــى مشــاركتها انتصــاراتها وانكســاراتها ، أن نحبهــا أو نكرهها ، أن نقبلها أو نرفضها ، كما أن تطور الشخصيات يساعد فى تطوير القصة وتطوير الأحداث ودفعها للأمام والعكس بالعكس بمعنى أن الأحداث قد تساهم فى تطوير الشخصيات.

إن كل شخصية درامية يجب أن يكون لديها مجموعة فريدة مـن القـيم والمعتقـدات والأهـداف التـى تـؤمن بهـا وتتحـدث عنهـا وتتصـرف طبقـاً ، لهـا وتتضـح سـمات الشخصـية فـى اسـتجابتها للمواقف التى تمر بها ، كل هذا يجب أن يعرفه الجمهور ، ويجب أن توضح للجمهور أهداف كل شخصية حتى نصل إلى الصراع والذى يدفع بالحبكة إلى الذروة ، ويقدم لنا بيتر مايوكس مكونات رسم الشخصية والتكتيكات الخاصة بتصويرها لانجاز الأغراض الدرامية كما يلى.

مكونات رسم الشخصية :

١. **الشخصـيات يجـب أن تكـون قائمــة علــى الواقــع:** فكـل شخصـين وخصوصـاً الشخصـيات الرئيسية يجب أن يكـون لـدى الجمهور خلفيـة كاملـة وتامـة عن أبعادها ، كما يجب أن تقدم الشخصية بشكل يصدقه الجمهور.

٢. **الشخصيات يجب أن تكون متسقة:** فكل شخصية يجب أن تعرض سماتها التى تدفع الأحداث من خلال سياق الدراما ، ويحـدث هـذا عـن طريـق التجـارب التــى تمـر بهـا ، والمعلومـات التـى يـتم حجبهـا أو كشفها للجمهور عن هذه الشخصيات فى الوقت المناسب ، كما أن الشخصيات يجب أن تمثل بطريقة معينة لأن ما تقوم به الشخصية فى الدراما يحدد مصيرها . فلو لـم يكـن عطيـل فـى مسرحية شكسبير أسود اللـون ولا يثق فـى حب ديدمونـة لـه ، لما انتهى به الأمر إلى قتلها ثم قتل نفسه بعد أن اكتشف براءتها.

٣. **الشخصيات يجب أن تتطور وتتغير:** إن اتساق الشخصيات لا يعنــى أن تكـون الشخصـيات راكـدة ، إذ أن ديناميكيـات الحبكـة تتطلـب مـن كـل شخصيــة أن تنمـو أو تتغيـر ، هذه التطـورات تحركهـا مجموعـة فريـدة مـن السمات والمميـزات التى أعطيت لهذه الشخصيات ، وبدون التطورات التـى تدفع الأحداث إلى الامام ، لا يمكن أن نشد انتباه الجمهور.

٤. **كل شخصية يجب أن تتميز عن غيرها:** فكل شخصية يجب أن تكون لها خصائها الفردية التى يميزها بها الجمهور. ويجب على الكاتب أن يعرض لوجهة نظر كل شخصية ، وأن يراها كما ترى نفسها ، وقد تتشابه بعض الشخصيات فى العمل الدرامى إلا أنها لا تتطابق. وإذا لم يفعل الكاتب هذا ، فسنصرف الجمهور عن العمل لأن الجمهور يتوقع مجموعة غنية وكاملة من الشخصيات المختلفة.

٥. **يجب أن تجذب الشخصيات اهتمام الجمهور:** وهذا أمر حاسم لنجاح الدراما. فالاهتمام بالشخصيات والإحساس بالقرب منها يؤدى إلى الاهتمام بها وحب متابعة ما سيقع لها ، وماذا ستفعل فى الصراع.

٦. **يجب أن تقدم أعماق الشخصيات وأبعادها بشكل جيد:** من أجل تحقيق أثر الدراما يجب أن تقدم الشخصيات بعمق وتتورط فى الصراعات التى تؤكد على أبعادها المختلفة وسنتحدث عن أبعاد الشخصية فيما بعد.

٧. **يجب على الشخصيات أن تتفاعل مع بعضها بشكل ديناميكى:** فهذه التفاعلات تؤدى إلى وجود علاقات بين شخصيات العمل الدرامى ، كما أن هذه العلاقات تكشف كيفية تفكير الشخصيات بشان نفسها وبشأن الآخرين.

٨. **يجـب أن تكـون الشخصـيات ذات أهـداف مركزيـة تسـعى إليها:** وخصوصاً الشخصية الرئيسية ، فكل شخصية يجب أن يكـون لهـا أهـداف قائمـة علـى اتجاهاتها ودوافعهـا التـى تقدم من خلال الحبكة وخط القصة.

تكتيكات رسم الشخصية

١. حـدد أهـداف الشخصـية ودوافعهـا. واذكـر قيمهـا واتجاهاتهـا وأولوياتها ، حدد كيف تشعر أو تتصرف هذه الشخصية

٢. ركز علـى السمات الأساسية لكل شخصية. كأن تكون أهم سمة للبطل الشجاعة مثلاً

٣. ضـــع الشخصـــيات فـــى إطـــار الحبكـــة. فالشخصـــيات هدفهاً أساساً دفـع الحبكـة للأمـام عـن طريـق الأفعـال التـى تقوم بها ، فتصوير الشخصيات يشكل انطباعات الجمهور

٤. قم بتوضيح سمات الشخصيات من خلال الأفعال التى تقوم بهـا. لأن القيم التـى لـدى الشخصـيات مـن الأفضـل كشفها عن طريق المواقف التـى تدخلها والسلوكيات التـى تقوم بهـا. ولـذا يجـب علـى الكاتـب أن يسـأل نفسـه مـاذا سـتفعل الشخصيات لو حدث كذا.

أبعاد الشخصية ومراحل رسمها

إن أيه شخصية درامية يجب أن يتوافر فيها الأبعاد الآتية :

١. **البعد الجسمانى أو الفسيولوجى :** ويشمل النوع – السن – الطول - الوزن – لون الشعر والعينين والجلد – الهيئة والوضع – المظهر الخارجى (جميل أو قبيح – بدين أو نحيل) – العيوب أو التشوهات فى الجسم – الأمراض التى يعانى منها.

٢. **البعد الاجتماعى أو السوسيولوجى:** ويشمل الطبقة التى ينتمى لها– نوع العمل الذى يقوم به وعدد ساعاته – الدخل الذى يحصل عليه – كم التعليم الذى حصل عليه – المواد التى كان ضعيفاً فيها أو يحبها– ظروف معيشة والديه – الحالة الزواجية – هل ولد يتيماً – الجنسية – الدين – المكانة فى المجتمع – مشاركته السياسية – سلوكه وهواياته – أصدقائه.

٣. **البعد النفسى أو السيكولوجى:** ويشمل الحياة الجنسية والمعايير الأخلاقية – الأهداف والأطماع الشخصية – مساعيه فى الحياة ومدى نجاحه أو فشله فيها – المزاج والطبع – ميوله فى الحياة (مستسلم– مكافح) – عقده

النفسية وأوهامه ومخاوفه - هل هو انبساطى أم انطوائى - قدراته ومواهبه - سجاياه وتفكيره وكيفية حكمه على الأشياء

ويجب على الكاتب أن يصهر هذه الأبعاد الثلاثة ليعمل منها وحدة متماسكة لشخصياته الدرامية.

إن هذه الأبعاد الثلاثة حقيقية تميز كل شخصية عن الأخرى ، وتجعل الجمهور يحس بأن هذه الشخصيات حقيقية ، إلا أن رسم الشخصيات يجب أن يمر بثلاث مراحل أساسية.

١. مرحلة القيم: فخط القيم هو الذى يسلكه الكاتب فى رسم شخصياته ، ومن خلال هذه القيم يحدث التناقض بين الشخصيات الذى يؤدى إلى الصراع
٢. **مرحلة السمات:** والسمات هى الملامح التى تميز كل شخصية عن الأخرى ، فالكاتب أولا يدرس قيم الشخصيات ثم يضيف إليها السمات أو الملامح ثم ينتقى منها ما يمس الفكرة الأساسية لعمله الدرامى ، وكلما كان الكاتب قادراً على الإلمام بشخصياته ، كلما كان قادراً على إيجاد مشاكل لها .
٣. **مرحلة الأسلوب** : فبعد تحديد السمات يأتى تحديد أسلوب الشخصية عن طريق أسلوب الملبس والكلام والانفعال فى موقف معين. إن من الأسباب التى ترسب الشخصية عند

الجمهور أن يكرر الكاتب سمات الشخصية ، فالشخصية التى تعبر عن بخيل يجب أن تتكرر المواقف التى تدخلها الشخصية ليعرفها الجمهور جيداً.

ويجب على الكاتب اتباع بعض الخطوات لجعل شخصياته أكثر واقعية مثل:-

١. الاعتناء بالشكل الخارجى للشخصية (البعد الخارجى) نوع الملابس التى تلبسها الشخصية وهذا قد يعبر عن السن أو الفترة التى تجرى فيها الأحداث
٢. الاعتناء بحركات الشخصيات هل تمشى بسرعة أم أنها مترددة ، الإيماءات التى تقوم بها
٣. ردود فعل الشخصيات العاطفية أو الوجدانية: بمعنى هل هذه الشخصية من السهل إثارة غضبها أم أنها تتحكم فى استجابتها للمواقف التى تمر بها
٤. طريقة حديثها
٥. الاعتناء بما تقوله الشخصيات الأخرى عن هذه الشخصية
٦. الاعتناء بأفكار وآراء الشخصية عن نفسها.

كل هذا يؤدى إلى تعاطف الجمهور مع الشخصيات والتوحد معها ، والمعاناة معها والفرح لانتصاراتها ، والبكاء من أجل الأزمات التى يمر بها البطل أو البطلة.

أنواع الشخصيات

يمكن أن تقسم الشخصيات إلى أنواع عديدة على عدة أسس.

أولا: على أساس الدور الذى تلعبه : شخصيات رئيسية وهى التى تقوم بالأحداث الرئيسية وتساهم فى تطور الأحداث وأحياناً يطلق عليها الشخصيات المحورية ، وقد تكون شخصية واحدة أو اثنين فى العمل الدرامى ، وشخصيات ثانوية وهى التى تساعد الشخصيات الرئيسية أو تظهرها ، وهذه الشخصيات الثانوية تلعب دوراً صغيراً فى الأحداث.

والشخصيات الرئيسية تسند إليها أدوار البطولة **ويذكر البعض هذه المبادئ الرئيسية للبطل أو البطلة**

١. يجب أن ننظر إلى البطل أو البطلة بعين الإعجاب.
٢. يمر البطل بمواقف عديدة وينتقل من حال إلى حال لتتضح الصعوبات التى يواجهها حتى النصر.
٣. تعطى شخصيات الأبطال الفرصة لأن تكون بمفردها حتى تدخل عقلنا وقلوبنا.
٤. يجب أن تتغير الشخصيات التى تقوم بالبطولة وتتطور عن طريق الأحداث كما أن لها دوراً كبيراً فى الحبكة.

٥. تساعد الشخصيات الرئيسية بعض الشخصيات الثانوية وتكون بجوارها حتى تظهر سماتها وطريقة تفكيرها

٦. قد تكون هناك بعض الشخصيات على النقيض من شخصيات الأبطال ، لأن الشخصيات المختلفة تصنع الدراما.

وهناك أيضاً الشخصيات الهامشية التى تظهر فى فترات ضئيلة للغاية كالساعى او بائع الجرائد.

وعلى هذا الأساس أيضاً قد يصنف البعض الشخصيات على أنها شخصيات عادية قد تكون نمطية كالغيور أو الجبان ، ولا تتضح أبعادها الثلاثة ، وشخصيات غير عادية ذات أدوار رفيعة وتكون ممتازة أو سئية وذات شخصيات متميزة فى الإنجازات ، وشخصيات ذات سمة مسيطرة عليها ، مثل سمة المرح والفكاهة التى تتصف بها بعض الشخصيات أو تعمل كبديل أو تعوض عن الشخصيات غير المتزنة.

ثانيا: على أساس طبيعة الدور: شخصيات طيبة أو جيدة يتعاطف معها الجمهور وتقوم بأدوار إيجابية ، وشخصيات سئية أو شريرة تقوم بوضع العراقيل أو العقبات امام الشخصيات الرئيسية أو تختلف معها فى المبدأ ، وشخصيات تجمع بين سمات الشخصيات الطيبة والشريرة معا.

ثالثـا: علـى أسـاس النمـو والتطـور: شخصـيات ناميـة متطـورة تتغير مع الأحداث وتتضح سماتها شئياً فشئياً ، وشخصيات راكدة ثابتـة لا تتغير أبداً كنمط القوى الذى لا ينهـزم أبـداً أو البارد الذى لا يثور قط .

رابعـا: علـى أسـاس طبيعـة التمثيـل: شخصـيات يغلـب عليهـا الطـابع الكوميدى وهى التى تضحك دائماً ويغلب عليها التفاؤل والسرور مهما كانت الظروف ، والكاتب الجيد يستطع أن ينتزع الضحك من الجمهور عن طريق هذه الشخصيات إما عن طريق الشعور بتفوق هذه الشخصيات على غيرها من الشخصيات التى تجهلهـا أو مـن خـلال التنـاقض (مثلمـا فـى التنـاقض بـين السـلوك والفكر أو بين طبائع الشخصيات كالغنى والفقير أو الكريم والبخيل) أو من خلال سوء الفهم وما قد ينتج عنه ، كما قد ينشا الضحك من خلال الألفاظ أو المواقف.

فمن خلال اللفظ قد ينشأ ضحك من خلال التشابـه كالفرق بين الحب والحُب ، أو من الترادف كاستخدام لفظين يعبران عن مضمون واحد كـالنور والضياء ، أو من الثرثرة الحمقاء أى تكرار بعض الكلمات المتتابعة دوما كما فى المسرح الكوميدى ، أو من خلال التلاعب بالألفاظ عن طريق الزيادة أو النقصان فى الكلمات

كالمحافظة والمحفظة ، أو عن طريق التصغير أو قلب الألفاظ أو من خلال شكل الكلمة.

أما الضحك المنبعث من الموقف فقد ينشأ من التماثل سواء مماثلة الأحسن بالأسوأ أو العكس ، ومن المخاتلة (كالعودة من عالم الموتى إلى عالم الأحياء أو العكس) ومن المحال أو المستحيل (لن أعطيك شئياً ولو وقفت على رأسك) ومن خلال الممكن وغير المتسق (كوزن الشعر بالميزان) ومن خلال غير المتوقع ، ومن خلال استخدام الرقص المصاحب ، ومن خلال اختيار الأسوأ حتى تسنح للشخص فرصة الحصول على الأعظم، أو عدم ترابط الألفاظ وعدم اتزانها.

وهناك أيضا الشخصيات التراجيدية أو المأساوية التى تبرع فى أداء أدوار الحزن والغم.

ويرى البعض أن هناك قضايا هامة يجب مناقشتها فيما يتعلق بالتوحد مع الشخصيات مثل: الشخصية والسلوك الإنسانى (فمن يقوم بسلوكيات مشابهة لسلوكياتنا أو معارضة لها قد نتوحد معه) والشخصية والعاطفة (نحن نتعاطف مع من يحب أو يكره ونكره من يخون ويحتقر الناس) والشخصية ورغباتها ، وكشف الذات أمام الجمهور عن طريق التفكير بصوت عال أو الوعى

بالنفس وكشفها للجمهور فى اللحظة الحاسمة ، والشخصية وسمات البطلة أو الكاريزما ، والشخصية والسقطة الدرامية التى تجعلنا نتعاطف مع الشخصية . فكل هذه القضايا تلعب دوراً كبيراً فى مدى توحدنا مع الشخصيات الدرامية.

التصوير الساكن والمتحرك للشخصيات

تتمثل أقسام التصوير الساكن للشخصيات فيما يلى :

١. **الاسم.** فالاسم قد يوحى بالوسط الاجتماعى أو مظهر الشخصية مثل عنتر ودولت وشوكت ولولو. إن اختيار الاسم هام جداً ويجب أن يتلاءم الاسم مع خواص الشخصية إلا إذا كان التناقض مطلوباً كأن نطلق اسم شريفة على امرأة خائنة.
٢. **الملامح.** فخواص الشخص البدين تختلف عن الشخص النحيل الذى يفكر كثيراً أو لا يحب الأكل ، والعينان الواسعتان تدل على الذكاء .
٣. **الشكل المألوف.** وقد يدل الشكل المألوف على الكسل أو الغباء ، والرجل الذى يسير مطأطىء الرأس تواضعاً أو خجلاً أو خوفاً

٤. **التعبيــر المــألوف.** ويقصــد بــه تعبيــر الوجــه الســاكن لا التعبيــرات المتغيــرة للعينــين أو الشــفتين ، فتعبيــرات الأم المحبة المألوفة غير الأم القاسية.

٥. **الملابس.** فقد توحى الملابس بالفقر أو الغنى وكذلك ألوانها بدلالات هامة كاللون الأبيض أو الأسود أو الأحمر.

٦. **المكــان.** فمكــان الشخصــيات قــد يــدل علــى درجــة ثــراء الشخصية أو سماته النفسية ، وقد تعبر عن التناقض كما لو دخل شخص متدين ملهى ليلى.

٧. **المهنــة.** تعبــر عــن المكانــة الاجتماعيــة وبعــض الســمات النفسية كالجزار والطبيب والحانوتى والضابط.

أمــا العناصــر الأساســية فــى التصــوير المتحــرك للشخصــيات فتشمل:

١. **طريقــة الســير.** فالشــخص الكتــوم يســير عــادة فــى خطــوات قصــيرة وتكــاد ذراعــاه أن تكــون ملتصــقة بجانبــه ونــادراً مــا يحركها ، والشخص الجاد يسير مشية سريعة كأنه يسابق الــزمن ، وللفتــاة اللعــوب طريقــة ســير تختلــف عــن الفتــاة الملتزمة .

٢. **الإيمــاءات.** فإيمــاءات موظــف البنــك تختلــف عــن إيمــاءات الطبيب فى العيادة ، وكذلك إيماءات المتفائل غير إيماءات المتشائم.

٣. **الحديث.** طريقة الحديث تبين المستوى الاجتماعى والنفسى وبعض السمات .

٤. اختيار الكلمات والألفاظ. تعبر عن الخلفية الثقافية والاجتماعية فكلمات النجار تختلف عن كلمات الجزار أو المدرس .

٥. **الفعل ورد الفعل.** قد يعبران عن طبيعة وخصائص الشخصية ، فلو وجد طالب مبلغا من المال ورده لصاحبه كان هذا دليلاً على أمانته.

ثالثا : الحبكة

إن الحبكة هى تتابع الأحداث التى تقع فى العمل الدرامى ، بمعنى طريقة أو كيفية وضع الأحداث بجوار بعضها، وتبنى العقدة من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التى يواجهها البطل للتغلب عليها ، هذا التتابع الخاص بالأحداث يعطى البطل فرصة للتفاعل مع باقى شخصيات العمل الدرامى ، كما أن الحبكة الجيدة تربط الجمهور بالعمل الدرامى ، والجمهور يفضل القصص ذات الحبكة القوية والتى تضم بداية ووسط ونهاية كما أوضحنا من قبل فى حديثنا عن البناء الدرامى .

إن الحبكة لا يمكن الاستغناء عنها فى العمل الدرامى ، ويرى البعض أن الحبكة هى العلاقة بين الأحداث (العلاقة بين

السبب والأثر) فمثلاً لو قلنا مات الملك وبعدها ماتت الملكة فهذه هى القصة أما الحبكة أن نقول إن الملك مات ثم ماتت الملكة من الحزن بعده .

إن بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياته ودوافعها وسلوكياتها ، ويتساءل الجمهور لماذا تم هذا وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف ، وبهذا يمكن القول بأن الحبكة هى تطور للفكرة بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا.

ولقد تحدثنا من قبل عن البناء الدرامى وقاعدة الفصول الثلاثة أو الأربعة أو الخمسة كما ذكرها فريتاج ، فمن الواضح أن أى خبرة شخصية أو تجربة أو موقف قد يثيرنا ، فالقصة قد تنتج من شخصية تثيرنا وتلهم خيالنا ، ولكن منطقية القصة يجب أن تحكمها ، كما يجب إعطاء حيوية للشخصيات عن طريق ذكر دوافعها وربط الجمهور بها لاستمالة الجمهور عن طريق التشويق ، ترى ماذا تفعل امرأة جذابة ذات مكانة رفيعة فى المجتمع عندما تحاكم والدها فى جرائم حرب ، فالفكرة لها وظيفة وكذلك الشخصيات ووجهات نظرها، ولكن الخطوة الأهم كيفية وضع كل هذا فى إطار يطلق عليه الحبكة .

وفى بناء الحبكة يجب أن يتساءل الكاتب هل هذه المشكلة التى يعرضها فى القصة عالمية ؟ لأن المشكلة العالمية تجذب أكبر قدر ممكن من الجمهور، خذ مثلاً مشكلة مثل المشكلة التى ترد فى قصص الحب أو نمط الغرام (روميو وجوليت) آلاف وآلاف الأعمال الدرامية تم نسجها بناء على هذه الفكرة ، حتى شكسبير نفسه استعار الفكرة والحبكة من قصيدة كتبها أرثر بروك ، وهناك أفلام انتجت فى السبعينيات وبداية هذا القرن وتحكى هذه الفكرة ولكن بحبكة أكثر جاذبية وتستخدم فيها السيارات السريعة، ولكن تظل فكرة الحب هى المسيطرة ، والحب بين شاب وفتاة من عائلتين يحتدم الخلاف بينهما ، ولدينا فى مصر عشرات الأعمال التى قدمت على أساس هذه الفكرة ولكن الحبكة كانت هى الشئ المختلف، وهى الشئ الذى يجذب الجمهور ويجعله يشعر بمحلية الفكرة ويتعاطف أو يبكى مع الأبطال.

ويجب علينا أن نفرق بين الحبكة Plot والمقدمة المنطقية للأحداث Premise ، فالمقدمة المنطقية هى فكرة القصة ويمكن ذكرها فى أقل عدد ممكن من الكلمات من البداية إلى النهاية ، وتقول لنا ماذا يحدث أما الحبكة فتقول لنا لماذا تقع هذه الأحداث ، والمقدمة المنطقية تقول لنا تتابع الأحداث الزمنى للقصة ، أما الحبكة فترتب أحداث القصة بشكل يظهر العلاقات بينها وبين

الشخصيات وبعضها كما أنها تربط أحداث القصة ، كما أنها بناء القصة وتعد الإطار الذى تربط فيه الأحداث والشخصيات والظروف المحيطة بهم وتظهر الصراع ، وهناك مدخلان يمكن الاعتماد عليهما لبناء الحبكة ، **الأول:** وضع قائمة بالمشكلات التى تواجه البطل وصولاً إلى المواجهة والذروة حتى يصل إلى حلها ، **والثانى:** وضع الشخصيات الرئيسية ومشاكلها التى ستواجهها والصراع الحاسم الذى سيتطور ثم إدخال العناصر الدرامية المتنوعة لتكوين الحبكة بشكل فريد ومبدع وهذا عن طريق اختيار نقطة الهجوم على الحدثPoint of departure ، أو نقطة البداية للقصة . وعلينا أن نؤكد على أهمية نقطة البداية والتى نرى أنها يجب أن تكون قوية جداً لجذب الجمهور ولذلك نشبهها بأنها لكمة فى وجه الجمهور حتى نجبره على متابعة العمل الدرامى

بناء الحبكة والتشويق

يذكر عدلى رضا أن التصميم الاساسى للحبكة يجب أن يراعى العناصر الآتية :

١. المشهد الافتتاحى الذى نبدأ به العمل الدرامى ويجب أن يراعى فيه الوضوح وجذب الانتباه .
٢. التعقيدات التى تعمق ثم توضح المشكلات التى تواجه البطل إلى أن يصل إلى الحل .

٣. الذروة حيث يصل الحدث إلى أوجه ، وتعد أكثر نقط التطور حرجاً .

٤. الحل هو نقطة يصف فيها الكاتب ما حدث نتيجة الصراع الأخير او الذروة التى يعقبها بعد ذلك الاسترخاء.

وبعد أن يعرف جورج لوثر الحبكة بأنها الطريقة التى تمزج بها عناصر التمثيلية أو العمل الدرامى حتى تصبح كلاً متكاملاً ذا شكل وتركيب وهدف، يوضح أن هناك ما يسمى بالحبكة الفرعية وهى حبكة توجد إلى جانب الحبكة الرئيسية وهى تمثل حدثاً درامياً آخر قد يكون مماثلاً لحدث الحبكة الرئيسية أو مغايراً له ، ويمكن أن يحتوى العمل على أكثر من حبكة فرعية واحدة ، كما أن الحبكة الجيدة تثير التشويق والذى يعد بمثابة نوع من القلق والترقب فى نفس المشاهد ويولدان شوقاً لمعرفة ما سيحدث بعد هذا ويدفعهم للاهتمام والاستمتاع بمتابعة العمل.

ويذكر لويس هيرمان أن التشويق يتضمن درجات من الحيرة العقلية والفضول والقلق وإلى حد ما التعاطف مع شخصيات العمل الدرامى والحرص على متابعته كاملاً ، ويجب أن يستمر التشويق طول العمل الدرامى وهناك بعض حيل التشويق يمكن ذكرها كما يلى :

١. دخول أحد الأشخاص من الباب بدلاً من الشخص المتوقع

٢. انفجار إطار سيارة أو انهيار آله ضخمة أو أى حدث ثانوى
٣. تعطل حامل الرسالة عن طريق حدوث توقف طارئ.
٤. تجاهل خطاب مهم أو طرد ما يصل إلى الشخص.
٥. القتال ضد الوقت وإنقاذ البطل فى اللحظة الاخيرة.
٦. المطاردة واستخدام الحركة إلى أقصى درجة.

ويجب على الكاتب أن يراعى الاعتبارات الآتية عند بناء الحبكة :

١. يجب أن تكون الأحداث والأفعال التى تفرضها العقدة على الشخصية مطابقة للشخصيات ومتمشية معها ليشعر الجمهور أن هذه الأعمال التى تصدر عن الشخصيات تصدر عنها بشكل منطقى.
٢. لابد من الحرص والتأكيد على وحدة الفعل ويعنى هذا حذف كل ما هو ليس جوهرياً ولاضرورياً من صميم الأحداث .
٣. يجب أن يشتمل العمل الدرامى على ما يسمى بالمشهد الإجبارى وهو الذى يترقبه الجمهور ويصر على وجوده مثل المشهد الذى يصور رد فعل الأم عندما تعرف أن الفتاة التى قتلتها كانت ابنتها.

رابعا : الصراع

إن الصراع يعنى تعارض قوتين أو شخصين فى العمل الدرامى مما يؤدى إلى تصاعد الحدث الدرامى وعندما يحدث الصراع أو المواجهة يترقب الجمهور ما سيسفر عنه هذا الصراع ، وعلى الشخصيات المتورطة فى الصراع أن تكون على قدر كبير من الإرادة والتصميم لتحقيق أهدافها ، كما يجب أن يكون هناك توزاناً بين القوى المتصارعة Balance of Forces لأنه لو وجد طرف أقوى بكثير من الآخر فمن السهل توقع نتيجة الصراع وبالتالى لا يكون هناك أى تشويق .

كما يجب على الكاتب عندما يقدم الصراع أن يجعل الجمهور يتعاطف مع أحد الطرفين لأن هذا يزيد من جذب انتباة الجمهور، فإذا وجد شخصان يتعاركان قد لا نهتم ، أما إذا كنا نعرف أحد الشخصين أو نتعاطف معه فستكون هناك حالة جذب لمعرفة ما تسفر عنه نتيجة هذا الصراع ، كما سيزداد شوقنا وتعاطفنا مع الشخصية التى نحبها حتى ينتهى الصراع فى صالحها ، وبهذا يمكن القول أنه لا توجد دراما بلا صراع إذ أن الصراع روح الدراما .

ويمكن أن ياخذ الصراع عدة اشكال يمكن توضيحها كما يلى :

١. **صراع فرد ضد فرد.** وهناك اختلافات عديدة لهذا الشكل ، فقد يتصارع شخصان رياضيان فى أحد المسابقات العالمية ، وقد يأخذ هذا الشكل صراع مجموعة ضد مجموعة أخرى ، حيث تحاول كل مجموعة أن تتفوق على الأخرى ، أو صراع دولة ضد أخرى ، ويمكننا أن نعطى أمثلة على هذا بفيلم صعيدى فى الجامعة الأمريكية حيث كان الصراع بين الشخصية الرئيسية والشخصية المعارضة له والتى تنافسه فى حبه وهو أستاذه فى الجامعة الامريكية ، وكذلك صراع الشخصية الرئيسية فى فيلم ضد الحكومة ضد مجموعة تجابهه. وتدخل أفلام الحروب فى هذا الشكل .

٢. **صراع فرد ضد نفسه.** وضراع الفرد مع ذاته يؤدى به إلى اتخاذ قرار ما وتدخل الأفلام التى تعرض لتأنيب الضمير فى هذا الشكل .

٣. **صراع فرد ضد النظم أو القواعد والقوانين.** فقد يصارع البطل القوانين او النظم الموجودة فى المجتمع ، وتدخل الأفلام التى تعرض لبعض الأبرياء الذين يقعون فى براثن القانون ظلماً نظراً لوجود بعض الثغرات فى القانون فى هذا الشكل .

٤. **صراع فرد ضد القدر**. هذا النوع من الصراع قد يدفع الشخصية الرئيسية لمواجهة كوراث الطبيعة أو القوى الخفية أو قدرها كما فى فيلم النداهة.

وبعد أن يوضح بيترمايوكس أنواع الصراع الأربعة السابقة يذكر لنا بعض التكتيكات المقترحة لتطوير صراع قوى وهام كما يلى :

١. ارسم الشخصيات بوضوح وكذلك وضح رغباتها وأهدافها وقدرتها على التغلب على المشكلات التى تواجهها لتحقيق أهدافها .

٢. ضع هذه الشخصيات فى مأزق أو مواقف تجعل الجمهور يتعاطف معها كأن توضع فى مواقف تثير العواطف أو مواقف قد تفقدها حياتها وبهذا يزداد التشويق .

٣. اخلق فى الجمهور الإحساس بأهمية المشاركة والاهتمام وحب الاستطلاع لمعرفة ما سيحدث للشخصيات طبقاً للمشاكل التى تتعرض لها .

٤. زد من الصراع كلما تحركت الحبكة للامام إلى أن تصل إلى الذروة واجعل الجمهور يصرخ طالباً الحل النهائى للصراع.

ويقسم لاجوس اجرى الصراع إلى الأنواع الآتية :

١. **الصراع الساكن.** كأن يحب شخص فقير فتاة غنية ويجب أن يدعوها للخروج معه ولكن ظروفه لا تسمح ، فيظل فى حالة صراع مع نفسه ، وقد يكون جباناً ولا يستطيع أن يفعل أى شئ ويلوم ظروفه وحياته وهذا الصراع بطئ وممل .
٢. **الصراع الواثب.** ويحدث بسرعة ، فقد يقرر هذا الشاب سرقة أحد البنوك أو يهاجم أى شخص يواجهه ليحصل منه على المال ليخرج مع حبيبته .
٣. **الصراع الصاعد أو المتدرج.** يحدث نتيجة لمقدمة منطقية واضحة ومحددة ولشخصيات متناسقة اتضحت أبعادها الثلاثة وقامت بينها الوحدة على أساس قويم وثابت. مثل هذا الصراع يشتد ويقوى من أول العمل إلى نهايته وهذا الصراع ينتقل بالشخصية من حال إلى حال ، ولكن يوجد هذا النوع بدون الهجوم والهجوم المضاد.
٤. **الصراع المرهص.** الذى يشعرنا بأنه على وشك أن يقع ويدل على ما ينتظر حدوثه .

ويوضح لاجوس اجرى أنه حتى لا يقع المؤلف فى خطأ الصراع الواثب أو الساكن فيجب أن يوضح لشخصياته الطرق التى ينبغى أن تسلكها حتى يحدث التحول أو الانتقال للشخصيات من الوفاء إلى الغدر ومن الحياء إلى الوقاحة ومن الكبر إلى التواضع

، فأى خصلة أو سمة من سمات الشخصية يمكن أن تكون تربة خصبة ينبت فيها الصراع ، كصراع الشخص البخيل والشخص الكريم ، والمتفائل والمتشائم ، والغنى والفقير .

ويذكر أن هناك بعض العناصر الهامة التى يجب أن تتوافر فى الصراع

١. إمكانية تصديق الصراع واحتمال حدوثه
٢. أن يكون لموضوع الصراع صدى فى نفوس أكبر عدد من الناس سواء لتناوله شيئاً يمس عقيدتهم او حياتهم .
٣. أن يتوفر فى موضوع الصراع إمكانية تجاوب المشاهدين معه عن طريق :

أ- الامتزاج الوجدانى بمعنى أن يمكن للمتلقى أن يتخيل نفسه فى ذات الموقف الملئ بالصراع أو أن يرى نفسه من خلال الشخصيات

ب- المشاركة الوجدانية بمعنى أن يكون فى الصراع إمكانية مشاركة الجمهور لمشاعر الشخصيات بمعنى أن يحزن لآحزانهم ويفرح لانتصاراتهم

خامسا : الحوار

إن الحوار هام جداً ، بالنسبة للدراما ، والحوار فى أى عمل درامى يمكن أن يقوم بوظيفتين: الأولى : أن يخبر. والثانية أن

يثير العواطف والأحاسيس فالحوار بين الشخصيات يجب أن يحتوى على معلومات ويحرك القصة للامام . والحوار المؤثر يمكن أن يقوم بالآتى :

١. يعطى رؤية متبصرة عن الشخصية
٢. يصور الصراع ويوضحه
٣. يركز على فكرة العمل الدرامى

ويمدنا بيتر مايوكس بصورة أوضح لوظائف الحوار كما يلى :

١. يميز كل شخصية عن غيرها من الشخصيات
٢. يعبر عن علاقات الشخصية مع الشخصيات الأخرى
٣. يمد الجمهور بالمعلومات الضرورية التى يجب على الجمهور أن يعرفها ليفهم الاحداث وينهمك فيها
٤. يربط الكلمات التى تقولها كل شخصية بالأفعال ويدفع حركة تطور الأحداث فى الحبكة ، لأن الحوار يكشف عن التغيرات فى إدراك الشخصيات واتجاهاتها.
٥. يكشف الحوار عن فكرة العمل ، فكل حوار يكتب يمد برؤية متعمقة للفكرة التى يريد الكاتب توصيلها.
٦. يثرى المنظر او المشهد . فاختيار الكلمات يمكن أن يوضح البيئة الدرامية التى تجرى فيها الأحداث.

٧. يخلق الرتم أو الإيقاع Tempo الذى يريده الكاتب الدرامى للأحداث ، فالحوار أداة أساسية للتحكم فى إدراك الجمهور لجو العمل الدرامى
٨. يقدم الحوار بديلاً لاستخدام لغة صريحة ومباشرة مثل الإيماءات والتلميحات وعكس المعنى.
٩. يوضح طبيعة الشخصية ودوافعها ويكشف عن مشاعرها وطموحها واهتمامها .

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف يوضح بيترمايوكس بعض التكتيكات التى يوصى بها مثل :

١. استخدام الحوار الذى يكثف ويركز ويوضح طبيعة الحوار الذى يقع فى الحياة. فالحوار الدرامى يجب أن يعكس الواقع بشكل مباشر وبكفاءة .
٢. استخدم فترات التوقف الطبيعية والتردد والتفسير والعبارات غير المكتملة والجمل التى تعكس الحوار الطبيعى الذى يحدث فى الواقع
٣. اخلق الحوار الذى يناسب طبيعة الموقف ، فهناك بعض المواقف التى تحتاج إلى حوار أكثر من غيرها ، ويجب تحديد هدف كل شخصية فى كل مشهد أو مسمع يجرى فيه الحوار .

٤. تأكد أن الحوار متسق بالفعل مع سمات الشخصية التى تم تقديمها ، فالحوار يمكن أن يساعد الجمهور فى قبول التغيير الجوهرى فى دوافع الشخصية واتجاهاتها .

٥. استمع إلى شخصياتك وارتبط بها ، لاحظ أنماطها فى الحوار وبناء الجمل ولهجاتها وتعبيراتها .

٦. اجعل الحوار يعكس بدقة الوظائف التى تعمل فيها الشخصيات وتظهر لهجاتها الخاصة بها وتعكس الفترات الزمنية التى تقع فيها الأحداث .

٧. استخدم الكلمات الكافية فقط لتقديم التطور الدرامى للقصة والحبكة والشخصية ، فكتابة خمسة أو ستة سطور فى الحوار فى المشهد أو المسمع تكون كافية .

٨. تجنب إعطاء تفسيرات طويلة للحوار أو إعطاء ملاحظات فى النص المكتوب. ودع هذا العمل المخرج المبدع الذى سيفسر الحوار .

٩. تحكم فى رتم الإيقاع الخاص بكل حوار. فالحوار القصير يزيد إيقاع المشهد ويجعل الشخصيات تنهمك فيه ، ومع ذلك فالاختلاف فى طول الحوار قد يثير الاهتمام عند الجمهور .

١٠. استخدم بديلاً قوياً مرئياً للحوار كلما أمكن. فالصور القوية الهامة أحسن من الحوار الغامض ، والصور تمد بتكثيف

وصور دائمة فى الذهن فعند وجود حوار عن الغدر يمكن أن تركز الكاميرا على صورة ثعبان مثلا .

١١. عليك باختيار الكلمات بعناية لتمد بالمعانى الصريحة والضمنية التى تريدها.

١٢. اقرأ الحوار بصوت مرتفع حتى تستمع لمضمونه ولمعانيه حسب ما تؤمن به كل شخصية من شخصيات العمل الدرامى .

وإذا كان الحوار جزءاً هاماً من النص ويجب أن يعبر عن الشخصيات وقيمها ويوضح الفكرة، فإن الحوار يجب أن يعتنى به الكتاب ، ويذكر أن هناك عشر مشكلات يجب التغلب عليها عند كتابة الحوار :

١. أن يكون الحوار بسيطاً جداً وعلى درجة كبيرة من الوضوح . فالحوار الناجح يجب أن يكون مرسوماً بخطة محكمة لتطوير الحبكة والشخصيات . فالأحداث التى تقوم بها الشخصيات أعلى صوتاً من الكلمات التى تقولها فى الحوار .

٢. أن يكون الحوار مشققاً وغير مترابط بمعنى أن يحتوى السطر فى النص على كلمة واحدة أو اثنتين ، وللتغلب على هذه المشكلة يمكن إعطاء دوافع للشخصية للتحدث

بشـأنها ، فالشخصـية تحتـاج إلـى دوافـع ونيـة أو قصـد مـن أجل أن تتحدث .

٣. أن يكــون الحــوار مكــرراً ، ويحــدث هــذا عنــدما تكــرر الشخصيات نفسها والجمل التى تقولها ، وللتغلب على هذه المشكلة يمكن الرجوع إلـى الـنص المكتوب وتوضـيح دافـع كل حوار أو حذف الحوار المكرر كلية .

٤. أن يكون الحوار طـويلاً جداً. إن طـول الحـوار يخلـق حالـة من الحدث الساكن فى النص وقد يتضمن وعظاً أو وصفاً. ولحـل هـذه المشـكلة يمكـن نثـر مفردات الحـوار أو الأفكـار التــى تعبـر عنهـا فــى أمـاكن مختلفـة ومشـاهد متعـددة مـن الـنص ممـا يعطـى للحـوار تـأثيراً وحاليـة ، وهنـاك حـل آخـر يكمـن فـى دمـج ردود الفعـل العاطفيـة فـى الحـوار الطويـل وحذف العبارات الزائدة .

٥. أن تكـون شخصـيات العمـل الـدرامى متشـابهة فـى الحـوار. فيجب أن يكون لكل شخصـية سمات مميزة فـى الحوار عن غيرهـا ، وللتغلـب علـى هـذه المشـكلة يمكـن إمـداد بعـض المشاهد بسمات سيكولوجية ثرية عن طريق توضـيح دوافعها ونواياها وإحساسها بأن الأمر عاجل.

٦. أن يكـون الحـوار متكلفاً. كـأن يبـدو الحـوار جزء مـن كتـاب تـاريخى أو قصـيدة او جريـدة ، وللتغلـب علـى هذه المشكلة

يمكن للكاتب أن يقرأ حواره بصوت عال ليسمع شخصياته تتحدث .

٧. أن يكون الحوار مليئاً بالوعظ ، وقد ينتج هذا عن أن الكاتب يذكر فلسفته أو آرائه الأيديوجية على لسان بعض شخصياته ، ولذا يجب على الكاتب أن يعبر عن فكرته عن طريق الحبكة وترتيب الأحداث وأن تكون كلمات الشخصيات فى الحوار متسقة مع دوافعها وسلوكها

٨. أن يكون الحوار استبطانياً أو خاصاً ، بالمشاعر وهذه المشكلة تنشأ عندما يكون البطل بمفرده أو يتحدث بصوت مرتفع. ويخاف الكتاب من هذه المواقف لأن الفرد عندما يتحدث مع نفسه لا يحكم حديثه مع ذاته منطق . ولحل هذه المشكلة يجب عليا لمؤلف أن يوجد لحظة مناسبة للشخصية ويضع الشخصية فى أحداث هامة ، فالأحداث تتكلم بصوت أعلى من الكلمات .

٩. ان يكون الحوار غير متسق. وهذا يعنى أن تقول الشخصيات شيئاً لا يناسب سماتها ، ويمكن التغب على هذا عن طريق تحليل الدوافع الداخلية للشخصيات واتجاهاتها فى كل مشهد .

١٠. أن يكون الحوار لا يمكن تصديقه. ويمكن أن نلمح هذا فى المشكلات التسع السابقة والحل أن تقرأ الحوار بصوت عال

لتحكم على مدى مصداقية الحوار أو بوضع الشخصيات المختلفة فى مواقف تعج بالصراع .

المؤثرات الفنية للبناء الدرامى

بعد أن تحدثنا عن عناصر البناء الدرامى نود أن نوضح أن هناك ثلاثة مؤثرات فنية للبناء الدرامى : **الأول:** الحركة والتطور، **والثانى:** التشويق ، **والثالث** : التنوع أو التباين.

وينتج **المؤثر الأول** من سير الأحداث وانتقال الشخصيات من موقف إلى موقف ومن حال إلى حال طبقاً للحبكة التى يضعها المؤلف ، وقد يؤدى هذا المؤثر الأول إلى **المؤثر الثانى** ، وهو التشويق ، وقد ذكرنا بعض حيل التشويق عند حديثنا عن الحبكة ، كما يؤدى الصراع إلى إثارة التشويق ، أما **المؤثر الثالث** وهو التنوع أو التباين (والذى نعنى به ألا يكون العمل الدرامى شكلاً واحداً وعلى وتيرة واحدة حتى لا يمل الجمهور وينصرف عنه) ويمكن ان ينشأ هذا التنوع عن طريق الآتى :

١. التنوع فى أجزاء السيناريو او النص المكتوب.
٢. التنوع فى الإيقاع الدرامى للأحداث ، فقد يسرع الكاتب فى بعض أجزاء العمل الدرامى ويبطئ فى أجزاء أخرى.

٣. التنوع فى المزاج النفسى لشخصية معينة بحيث نشعر بها فى حالة تفاؤل ولكن بعد فترة نشعر بها فى حالة تشاؤم أو فى حالة كراهية.

٤. التنوع فى الشخصيات فلا يعقل أن تكون كل الشخصيات فى العمل الدرامى طيبة أو شريرة ، أو جادة طول الوقت مثلاً.

٥. التنوع والتباين بين المعانى الدرامية الرئيسية داخل البناء الدرامى لتقوية تأثيرها ، فالفعل الذى يتسم بالغدر يمكن تأكيده أو تقويته بفعل مضاد يتسم بالوفاء أو إنكار الذات.

ويذكر تيم كروك Tim Crook هذين المؤثرين لجذب الجمهور بشئ من التفصيل :

١. المفاجأة. Surprise فالجمهور دائما ما يشعر بالرغبة فى التسلية ، لأنهم إذا كانوا يرغبون فى الملل فجوانب الحياة مليئة بالروتين الممل ، ويمكن توفير المفاجأة عن طريق جعل الجمهور يشعر بالخوف والترقب لما سيحدث ثم نصدمه بالمفاجأة.

٢. التوتر وروح المرح أو الدعابة Tension and Humour وحتى يتم جذب الجمهور فيجب أن يستمر التوتر ويجب أن نعطى الجمهور روح الدعابة ، وباستمرار يجب أن تعطى الجمهور كلاً من التوتر وروح المرح بحيث أن يتراقصا

داخل قلب وعقل الجمهور ، ويحعل الجمهور يشعر بجاذبية العمل الدرامى ، ثم يشعر بأن هناك جرس إنذار للجمهور ويحدث هذا عن طريق التوتر وروح الدعابة ويمكن الاحتفاظ بشخصية واحدة تستخدم روح الفكاهة فى الاستجابة للمواقف المختلفة بشرط أن تكون الفكاهة متشقة مع سماتها .

ويذكر عادل النادى أن هناك خمسة مؤثرات درامية وتشمل :

١. **التشويق.** ويعتمد على إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المستمع ، ولن يحدث هذا إلا إذا وضع المؤلف بطله فى حالة يتعاطف معها الجمهور ، وينتظر الأحداث ويكتم أنفاسه لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك ، ولقد تحدثنا من قبل عن حيل التشويق عندما تحدثنا عن الحبكة .
٢. **المفاجأت.** وقوع أحداث لا يتوقعها المستمع بشرط أن تكون منطقية وليست قائمة على الصدفة ، كأن يكتشف المتلقى أن أحد أفراد العصابة ضابط بوليس ولكن من الأفضل زرع معلومات مسبقة.
٣. **السخرية الدرامية.** وتحدث عندما تجهل إحدى الشخصيات ما يدور حولها مما يثير الضحك إذا كان هذا مبرراً ، كأن تسخر شخصية من الزائر المتوقع وصوله ، ثم تتحدث هذه الشخصية مع الزائر الذى يصل توا بدون أن تعلم أن هذا

الزائر هو الشخصية التى كان متوقعاً وصولها وقد تنشا هذه السخرية عندما يدرك الجمهور معلومة تنقص البطل إلى أن تنكشف له الحقائق التى كنا نعرفها .

٤. **المقلب الدرامى.** يساعد المقلب الدرامى على تغيير اتجاه الاحداث مما يضفى عليها بعض الثراء، والمثال على المقلب الدرامى تلك الصنية التى عليها كوبان من الشاى وفى أحد الكوبين مخدر، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذى به المخدر، يشربه من وضع المخدر فيه.

٥. **الحب.** إن الحب فى الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التى تضمن نجاحها ، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعره مهما كان عمره أو وضعه الاجتماعى ، فالحب يعد أهم متنفس لعملية كبت عاطفى فى صدر كل واحد منا.

إن المؤثرات الدرامية هامة جداً لجذب الجمهور، وهنا يجب ان نؤكد ان طبيعة الوسيلة التى تقدم من خلالها الدراما تؤثر أيضاً على العمل الدرامى.

ففى المسرح يجب أن يستفيد الكاتب الدرامى من إمكانيات خشبة المسرح ومن قوة الآداء التمثيلى للممثل ومن جو المسرح والإضاءة وتواجد أعضاء الجمهور بعضهم مع بعض ، ويفهم ان الجمهور يدفع ليحضر العرض المسرحى فقد يطيل فترة زرع

المعلومات ، كما أنه يجب أن يستخدم إمكانات خشبة المسرح ويدفع بالعديد من الممثلين أو أفراد الجوقة فى مشهد واحد ، كما أن عليه أن يحسن استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل جيد للربط بين المناظر و لإظهار الجو المسرحى .

وفى السينما يجب أن يستفيد الكاتب الدرامى من إمكانيات هذه الوسيلة حيث يجب عليه أن يستفيد من إمكانيات الشاشة العريضة فعليه أن يجيد استخدام الكاميرا وأن يكون على مهارة فائقة بأنواع القطات وزوايا الكاميرا وطريقة الانتقال من مشهد إلى آخر ، وليس عليه التقيد بزمان أو مكان معين للأحداث ، وعلى الكاتب الدرامى فى السينما أن يفيد من جو الظلام فى قاعة العرض ووجود أفراد الجمهور جنباً إلى جنب وقد تنتشر عدوى الضحك بينهم ، عليه أيضاً أن يجيد استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتعامل بحرفية كبيرة مع تكتيكات المنظر السينمائى .

أما الدراما فى الراديو فتحتاج إلى مهارة فائقة ، ونرى أن كاتب الدراما فى الراديو قد لا تتوافر له مزايا الصورة أو اللون ، إلا أنه يتمتع بعنصر الخيال الذى يمكن أن يثيره فى المستمعين من خلال الاستخدام المبدع للصوت سواء الصوت البشرى والذى يفضل أن يكون معبراً عن طريق الألفاظ والأداء ، أو الصوت الخاص بالموسيقى أو المؤثرات الصوتية التى تلهب خيال المستمع فى كل

مسمع درامى وتوحى له بالزمان أو المكان أو الجو النفسى للعمل الدرامى فى الراديو .

وبالنسبة للأعمال الدرامية فى التلفزيون فإنها ستكون أكثر إثارة وتشويقاً وجذباً للجمهور بما تتوافر لهذه الوسيلة من صوت وصورة ولون ، ويجب على كاتب الدراما فى التلفزيون أن يعرف كل شئ عن اللقطات وزوايا الكاميرا وكيفية الانتقال من مشهد إلى آخر وكيفية تصوير المشهد ومدى تعبيره عن دفع الحبكة للأمام ، وعليه أن يدرك أن الكتابة للعين تختلف عن الكتابة للأذن ، وأنه يكتب للأسرة التى تجتمع حول التلفزيون .

وإذا قلنا إن الدراما تختلف إلى حد كبير باختلاف الوسيلة التى تقدم فيها إلا أن هناك أمرين يتسمان بالثبات : **الأول** أن قواعد البناء الدرامى فى جميع هذه الوسائل واحدة **والثانى** أن على الكاتب أن يقدم نصاً مبدعاً يجذب الجمهور ويتسم بحرفية فنية عالية تجذب الجمهور طوال مدة عرض العمل الدرامى فى أى وسيلة كانت .

الفصل الثالث

أسس الإخراج المسرحي[٢]

[٢] ٢ ـ المادة العلمية لهذا الفصل مأخوذ أغلبها من كتاب هيننج نيلمز: الإخراج المسرحى، ترجمة: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية

الفصل الثالث

أسس الإخراج المسرحى

إن المسرح فن تعاوني، على تعدد نواحيه وقطاعاته، ولا يمكن أن ينهض بأعبائه فرد واحد، مهما أوتى من المعرفة والموهبة والجلد والإصرار. وإذا صح أن المنتج هو المسئول الأول عن عمل جميع أجهزة الإنتاج، فإن لكل جهاز مسئولا آخر، يقف وراءه فئات من الفنيين والعمال والصناع.. يدورون.. ويدورون، آلة ضخمة تتحرك دواليبها متشابكة، وتلف تروسها متعاشقة وفقا لإيقاع واحد.

واختيار المسرحية يجب أن يجرى بحيث يخاطب ميول الجمهور فيما يجب أن يراه على المسرح، وليس بالنظر إلى ما تتضمنه المسرحية من فرص يجد فيها المخرج والممثلون وسيلة ليثبتوا كفاءاتهم ويسطعوا.

وإنه لمن أول واجبات القائم على فرقة تمثيلية، ألا يقدم من المسرحيات ما يتعالى على مستوى المتفرجين، ويكد أذهانهم؛ إذ لم يوجد بعد، ولن يوجد، المتفرج الذى يقبل أن يتثقف، وهو متضجر يتململ فى مقعده. وأن الممثل ينقلب غاصبا حقوق غيره ممن يقفون إلى جانبه فوق المسرح إذا حاول أن يستعرض ذاته على حسابهم، ابتغاء أن يتركز اهتمام الجمهور عليه. وأن الممثل الذى يستعين على التأثير بجهارة صوته، وليس بحرارة روحه، طبل أجوف. وأن المخرج الذى يفرض على الممثلين تعاليمه وملاحظاته من غير أن يدعمها بالأدلة، وييسر أمر قبولها بالاقتناع، إنما

هو مخرج أحمق، لأن الممثل لن يأخذ بما يقوله المخرج، خاصا بأداء الدور الذى بين يديه، ما لم يقتنع، وإذا اضطر إلى التنفيذ، جاء أداؤه لدوره غير صادق ويفتقد حرارة الإيمان.

ومخرج المسرحية هو الذى يتولى عرض المسرحية للجمهور، بعد أن صاغها كاتبها الأول موضوعا وحوارا، فكأن صياغة المسرحية شيء، وعرضها شيء آخر. إلا أن الشيئين يلتقيان كما تلتقى الترجمة مع الأصل وإن كان لكل من الترجمة والأصل صيغت الشكلية وأدواته. والمخرج من الناحية الآلية أشبه بالمحرك الذى يدير آلة ضخمة. والمخرج، من ناحية الرتبة، قائد الوحدات الفنية. وهو من الناحية الأدبية، المسئول الأول عن نجاح المسرحية أو فشلها من حيث عرضها.

وبهذا تتضح المسئولية الضخمة الملقاة على عاتق المخرج. فما هى مهامه على وجه التحقيق. وما هى مواهبه. وهل هو عامل متبع، أو فنان مبتدع.

إن الأساس فى مهام المخرج أن يترجم المسرحية للجمهور. أى يجسد المعانى الواردة والصور الذهنية التى تتمشى فى المسرحية. أن يحيل المعنوى إلى مادى ذى كيان نراه رأى العيان. وأدوات المخرج فى تحقيق هذا، الممثلون، والمناظر، والملابس، والملحقات، والإضاءة والمؤثرات الصوتية، إلى غير ذلك مما يؤلف الاطار الذى تظهر فيه المسرحية. إلا أن هذه الأدوات تبقى خرساء لا تترجم المسرحية ترجمة ذات شأن، ما لم تقف وراء مواهب خلابة من جانب المخرج. ونأخذ فى الايضاح والتفصيل فنقول : إن المخرج هو الذى يختار بين ممثلى وممثلات الفرقة من يراهم على صلاحية

معنوية وشكلية، للقيام بأدوارها. والمخرج هو الذى يتولى تدريبهم بعد أن يحسن تفهيمهم أدوارهم والتدخل فى شخصياتها بحيث يقيم كل منهم فى دوره فاصلا بين ذاتيته وشخصية الدور. وبحيث يكون الفرد فيهم للكل، والكل للفرد فى تعاون يسوده الانسجام. والمخرج هو الذى يضع التخطيط الرئيسى للمناظر. ويصمم الملابس، وهو الذى ينظم الإضاءة. إلى غير ذلك من المهام، ولكل مهمة قواعدها وأصولها.

بهذا يتضح أن الإخراج فن وهو كسائر الفنون، يقوم على الموهبة، وأن الأصل فيه هو الطبع والنظرة السليمة. ولكن مما لا شك فيه أن للاكتساب والتعلم أثرهما الكبير فى التنمية والصقل وإعطاء أحسن النتائج.

والموهبة الأساسية فى المخرج، إنما هى عمق الفهم، إلى جانب عمق الاحساس وانفساح المخيلة.

والفهم لدى المخرج ذو عملة مزدوجة. أن يفهم النص المسرحى الذى بين يديه أولا – وهذه مكابدة – وأن يحسن تفهيمه إلى من يعملون بإشرافه وتوجيهه، ثم إلى الجمهور، وهذه مكابدة أشق من الأولى. ومن المعلوم أن هناك من يجيد الفهم ولكنه لا يجيد التفهيم !!. وعلى هدى ما فهمه المخرج، تنبرى مشاعره ومخيلته تعملان. فسرعان ما تترآى فى خاطره أطياف من شخوص المسرحية، وهم يعيشون حياتهم، ويتنقلون فى مشاهدها، ويؤلفون صورا لسلوكهم وسماتهم، ولا يلبث المخرج أن يعيش بدوره فى هذه الصور، ويتقمص شخوصها الواحدة بعد الأخرى، ويسكب فيها مشاعره ليعيش بعد ذلك بشعورها ويرى بعيونها.

وتتجمع خيوط من الفهم والشعور والمخيلة متشابكة متداخلة لتؤلف النسيج الذى يشقه ويفصله ذهن المخرج، وله من ثقافته الواسعة وتجاربه ركاز يهديه السبيل. ويتمكن المخرج من علم النفس، يقوم شخصيات المسرحية تقويما إنسانيا فيما أراه المؤلف لهم، ليفرض، فى تواضع وبالدليل، على ممثلى هذه الشخصيات ما انتهى إليه، ليكونوا فى نطاقها قولا وإيماءة وحركة.

وبعين المصور الذى يدرى معانى الخطوط والألوان من حيث تأثيرها فى الناظرين، يخطط المخرج مناظر المسرحية ولبوسها، وينظم إضاءتها، بحيث تكشف عن المسرحية فى صبغاتها الإقليمية والمحلية والنفسية، ثم بحسن الإدراك، وبحسن الفنان اليقظ، وبثقافة الأديب المبتدع، يربط المخرج بين كل هذه العناصر، وما يتفرغ منها، برباط وثيق وبمنوال مباشر يجمع بين الوضوح المشرق، والبساطة الغنية، والتوبلة التى تثير الشهية من غير أن تلسع اللسان، ومن غير أن يحاول، بما يقدمه، أن يسطع ويبهر على حساب كاتب المسرحية.

هذه هى مهام المخرج فى خطوطها العريضة، ومن ورائها تتضح مؤهلاته: طبع الفن، سليقة فى الأدب، عرق فى فن الجمال، عين المصور، وأذن الموسيقار. ولم يكن عجبا أن يطالب المخرجون بأن يكون لا نتاجهم ملكية وحقوق مثل المؤلف والأديب والموسيقار، باعتبار أن الإخراج خلق ذاتى، وإنشاء له مقوماته. وقد تحقق هذا المطلب فى بعض الدول. إلا أن لكل شئ نقيضه – وفى كل حقل للإبداع الفنى والأدبى يوجد الأدعياء النصابون.

فهناك بين من نصبوا أنفسهم للإخراج، من ينقل ما ابتدعه غيره، وينسبه إلى نفسه وهناك من يسرق، ويمسح ما سرق للتعمية والتمويه وفريق ثالث لا يتجاوز عمله حد أن ينفذ ما أورده مؤلف المسرحية من بيانات خاصة بمناظر المسرحية، وبتأثيث كل المسرح فى كل فصل من فصولها، وما أجراه، بين سطور الحوار من ارشادات وملاحظات للممثلين من حيث النبر الصوتى والحركة، والتشكيلات. وفريق رابع لا يقدر أن يسرق أو أن يتبع ما يشير به المؤلف، ولكنه يسرق من المخرجين لاثبات مظاهر سلوكهم أثناء العمل. اصدار الأوامر. عدم الرضا، ضرب الرأس باليد، وذلك حينما تتأزم بهم الأمور.

وفى مسرحنا الناشئ تقلب فن الإخراج فى مراحل عدة. ففى أول عهدنا بفن التمثيل كان مدير الفرقة هو الذى يتولى أمر الإخراج بحكم أنه صاحب الأمر والمال، وفن الإخراج أمر ونهى وفرض، ولا يصح أن يصدر هذا الأمر مدير الفرقة. ثم تولى مهمة الإخراج ممثلون ممن عرفوا بقوة الملاحظة، وبروز الشخصية، وبالعناد، وبنزعة إلى تعذيب الغير، ولكن بغير سناد من العلم وركاز من الموهبة. وكان بعضهم موفقا بعض الشئ فى مهنته كممثل، ولكنه يطلب المزيد من الشهرة، وكان بعضهم الآخر غير موفق فآثر خلف المسرح يقيم فيه عالما يجول فيه ويصول ويمثل أيضا، ولكن من غير أن يقف أمام جمهور من المتفرجين ليلقى جزاءه. وكان اقرب ما يقولونه إلى الصواب، وذلك فى إرشاد الممثلين، أن اترك احساسك يقدك فى التعبير الصوتى وفى الحركة ولا تبال..

إلا أن هذه الحالة البدائية تطورت مع الزمن واختفت بفعل الوعى المسرحى العام، وانتهى فن الإخراج فى مسرحنا إلى المرحلة التى هو عليها الآن... مخرجون من العرب تمرسوا بفن الإخراج نظرا وعملا بعد أن تعلموه فى معاهد أوروبا ومسارحها، ولا أبالغ فى شئ إذا قررت أن ما يقدمه بعض المخرجين فى مسرحنا الناشئ يقف أحيانا على قدم المساواة مع ما يقدمه المخرجون وفى الخارج.

وإذا أردنا أن نؤرخ لفن الإخراج المسرحى عامة، وجب أن نعود إلى الوراء إلى ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، إلى عهد الإغريق، باعتبار أن الإغريق هم أول بناة لدور التمثيل، ومن أقلام كتابهم خرجت المسرحية مستكملة جميع مقومات كيانها، وعلى أيديهم استقرت الأوضاع الأولى لفن التمثيل.

وفى عصر النهضة أصبحت دور التمثيل مسقفة ويجمع بين جدرانها وحدة بنائية كاملة، كما هو الحال اليوم، وقد كان التمثيل قبل ذلك يجرى فى الهواء الطلق، وفى دور غير مسقفة، وكان أن استعملت الإنارة لأول مرة فى دور التمثيل، كما ظهرت صيغ جديدة فى رسم المناظر المسرحية، وأوضاع لم تكن معروفة فى حرفيتها.

واستطاع (وليم شكسبير) فى مسرحياته أن يخرج على وحدة الزمان (ووحدة المكان)، أى أنه جعل حوادث تجرى فى أكثر من يوم وليلة. كما أنه عدّد من الأماكن التى تجرى فيها الحوادث، فكان أن خطا فن الإخراج خطوة واسعة. ثم جاءت الرومانسية، والواقعية، فما تلاهما من المذاهب الأدبية ولكل مذهب خصائص فرضت على فن الإخراج متطلبات

جديدة. واستعملت الكهرباء فى إنارة دور التمثيل بعد غاز الاستصباح، فأمدت المخرج بوسائل جديدة استطاع بها أن يحول مجرد إنارة المسرح لتيسير الرؤية (illumination) إلى إضاءة (éclair age) فى وسعها أن ترسم الاقليم والبيئة والطابع النفسى الذى عليه المسرحية، وأن توزع شحنات من النور على خشبة المسرح تغمر فى وهج ملحوظ الأجزاء التى يجرى فيها أهم المشاهد، إلى غير ذلك. ثم جاءت السينما تناهض المسرح، فكان عليه أن يبحث عن قيم جديدة فى الإخراج.

وما تقدم، لا يزيد عن أن يكون لمحات سريعة فى تاريخ فن الإخراج، أوردتها عاجلا. والإخراج فن عريق له تاريخه ومراحل تطوره على الزمن، مثل المسرحية، بل إن تاريخه لأحفل وأوسع من تاريخ المسرحية، باعتبار أنه يتضمن عدة فنون، لكل منها تاريخ ومراحل تطور. ولو نظرنا إلى الإخراج من زاوية أنه أخذ بتنظيم وتنسيق، يعلى الأهم على المهم، ويقيم الأسباب على المسببات، ابتغاء تحقيق غرض من الأغراض، قد يكون منها الإبلاغ والتأثير، لوجدنا أننا جميعا نباشر الإخراج فى جميع نواحى حياتنا مع التفاوت فى المقدرة. فالنكتة لا تؤثر فى المستمعين إلا إذا (أخرجت) إخراجا لبقا من حيث طريقة إلقائها وتهيئة الجو الملائم لها. والهندمة فى اللباس إخراج , وكذلك تصفيف الشعر عند السيدات، وتأثيث المنزل، وتنسيق واجهات المحال التجارية. وفى المعارك الحربية إخراج وأى إخراج، لأن كل فرقة فى الجيش تتحرك لهدف معين، وهى فى تحركها تتفاعل مع غيرها من الفرق، وتخضع لخطة مرسومة. وبعض الطقوس الدينية ومراسم العبادة، إخراج صريح له وسائله وله هدفه الأعلى. والقائمة تطول، على ما أظن. وإذا أردنا أن نؤرخ لفن الإخراج من هذه الزاوية لقلنا أنه قام منذ أن

أخذ الذهن البشرى ينظم وينسق ويبتغى أسباب التأثير فى كل عمل يأتيه. وفى ظنى، أن بين هذا الإخراج، وبين الإخراج المسرحى وشائج قربى متينة.

عملية الإخراج المسرحى

تبدأ عملية الإخراج بعد أول قراءة للمسرحية. وعندئذ تترجم ترجمة مبدئية، لأنه من الحماقة اختيار مسرحية دون التأكد من فهم معناها. وتتوقف مدة الترجمة ومداها على طريقة المخرج، ولكن لا أقل من تحديد القيم الأساسية، والموضوع، والعلاج (بما فيه الروح والأسلوب)، والمميزات الإجمالية للشخصيات. وإذا بدا أن بعض حوارها غير مناسب للعناصر التى اختيرت، فيجب البحث عن تفاسير ملائمة.

التمهيدات

كلما كثر ما تعده قبل التجارب "البروفات"، قلت متاعبك، وحسن إخراجك.

خطة الإخراج : Production Plan

يجب تحديد الخطة العامة للإخراج بأسرع ما يمكن، ويجب أن تكون إجابة عن الأسئلة الآتية :

١- على أى درجة من الفخامة سيكون العرض؟ ولو قدر بذل المال والجهد فى بعض البنود دون الأخرى، فأيهما تفضل؟

٢- هل سيكون عدد الممثلين ضخما، أم قليلا؟ هل ستعمل على الإقلال من عددهم بحذف بعض الشخصيات غير الضرورية؟ أم هل ستضيف إليهم؟

٣- ما عدد المناظر التى ترغب فى استعمالها؟ وما الكيفية التى سيتم بها تغيير المناظر، إن كان ثمة تغيير.

٤- هل ستعمل مناظر جديدة؟ أم يمكن تكوينها من الوحدات المحفوظة بالمخزن؟ أم هل ستكتفى بالمنظر الموجود أو بقوس الستائر على علاته؟

٥- هل ستتطلب المسرحية صنع ملحقات كثيرة، أم هل سيمكن أخذها من الموجود بالمخزن، أم تستأجر، أم تستعار؟

٦- والملابس، هل ستستأجر أم تصنع، أم يمكن عمل تعديلات بالملابس الموجودة، أم تستعار؟

٧- ما أهمية الإضاءة؟ هل ستكون الإضاءة تقليدية عادية أم تتطلب أجهزة خاصة؟

التصميم : Design

تعمل تصميمات المناظر والملابس وغيرها فى وقت واحد مع خطة الإخراج لأن كلا من الخطة والتصميمات يتأثر بالآخر، وعادة لا تعمل رسوم التشغيل للمناظر، ونظام أجهزة الإضاءة إلا بعد الانتهاء من التصميمات.

نسخ المسرحية : Scripts

إذا كنت ستستعمل النسخ المطبوعة، يجب أن تطلبها بمجرد الانتهاء من تحديد العدد اللازم منها. وإذا كانت ستكتب على الآلة الكاتبة، فينتظر حتى ينتهى المخرج من حذف ما يريد حذفه من النص الأصلى.

اختيار الممثلين : Casting

بعد تقرير الخصائص الإجمالية لأشخاص المسرحية، يعقد اجتماع للجنة اختيار الممثلين، وبمجرد اختيار ممثل يجب أن يعطى نسخة من النص أو من الدور المسند إليه، ليبدأ الإلمام بالمسرحية.

هيئة العمل : Staff

ينبغي الإسراع بتعيين رؤساء الطواقم بقدر الامكان، ثم يشرح لهم مجمل عملهم، ويطلب منهم اختيار أعضاء طواقمهم.

اجتماع هيئة العمل : Staff Meeting

تجتمع هذه الهيئة بمجرد الاستعداد لبدء العمل الفعلى للإخراج الذى يكون عادة قبل أول "بروفة" بأسبوع. فيجتمع كل المصممين ورؤساء الطواقم ومساعدوهم. ثم يوزع المخرج نسخ المسرحية على رؤساء الطواقم ويطلعهم على ما أعد من رسوم تخطيطه أو رسوم للعمل أو النماذج.. الخ. ويطلعهم على بعض الصور فى الكتب أو المجلات ليوضح لهم نقطا معينة فى طراز الملابس أو الأثاث، أو فى طريقة الزخرفة الداخلية.

بعد ذلك يشرح لهم خطة الإخراج باختصار، ويحدد لكل طاقم عمله. وإذا كانت هناك بعض المشاكل لزم تحديدها ليمكن البدء فى الحال بالعمل على تذليلها والتغلب عليها. كذلك تناقش فى ذلك الوقت مسائل المناظر والإضاءة والملحقات والملابس التى يكتنفها أى شك من حيث تحديد الاختصاص. كما يجب اخطار المشرف على الملحقات بأى تغيير فى قائمة الملحقات المطبوعة بالمسرحية، إما بالحذف وإما بالإضافة. ويشجع كل فرد على إبداء ما يعن له من أسئلة لتحاشى الصعوبات وسوء الفهم فى المستقبل. ولا تقتصر أهمية اجتماع هيئة العمل على إعطاء التعليمات الضرورية باختصار، وإنما لتجعل رؤساء الطواقم يشعرون أيضا بأنهم جزء من منظومة تعمل بالتضامن لهدف مشترك.

التدريبات

هناك طريقتان لتنظيم التدريبات : احداهما أن ترتب المشاهد المختلفة بحيث تتيح لطائفة من الممثلين أن تجرى تدريباتها معا. والمفروض فى هذه الطريقة أنها توفر الوقت، لأن الممثلين لا يحضرون إلا فى التدريبات التى تخص مشاهدهم، ولأن المشاهد المتعبة يمكن أن يجرى التدريب عليها مرارا، على عكس تلك التى تنساب فى سهولة. ومع ذلك، فلكى يدرك الممثلون ترابط المسرحية واطرادها يجب أن تجرى تدريبات خاصة تتتابع فيها المشاهد بنظامها الطبيعى فى النص، وعلى ذلك تضيع هذه الطريقة فى النهاية وقتا يزيد عما توفره فى البداية. وليس فى مقدورى أن أحكم عليها بإنصاف لأننى لم أقتد بها شخصيا.

أما الطريقة الثانية فتعمل فيها تدريبات كل فصل على حدة حتى يحفظ تماما، ثم ينتقل إلى ما بعده، وهكذا حتى آخر فصل. والحقيقة أن قليلا من الوقت يضيع بهذه الطريقة، ولا يستدعى الممثلون إلا عند عمل تدريب كثير من التدريبات الأخرى. وتستغرق المشاهد الصعبة كثيرا من الوقت، فى حين تمر المشاهد السهلة بسرعة. وقد تستلزم المشاهد الصعبة تدريبات خاصة. ولا توضح هذه الطريقة اطراد المسرحية فحسب، بل وتجعل بالامكان تنظيم التدريبات مقدما، مما يساعد الممثل على وضع خططهم مقدما. وإذا لم تكن تجزئه المسرحية إلى فصول مريحة فى العمل، فيمكن ابتكار تقسيم آخر لها.

مدة التدريبات وعددها: Length and Number of Rehearsals

يجب أن يستغرق كل تدريب ثلاث ساعات؛ إذ لا يكفى أقل من هذا الوقت. وعند التمرن على كل فصل على حدة فى أثناء التدريبات الأولى، يحتاج كل فصل (أو كل ثلث من المسرحية) إلى حوالى ثلاث ساعات، فإذا قل زمن التدريبات عن هذا أو كان الممثلون قليلو الخبرة، تقسم المسرحية إلى أكثر من ثلاثة أقسام. وعند عمل تدريب للمسرحية بأكملها، فإن المسرحية نفسها تستغرق ساعتين يضاف إليهما ساعة أخرى على الأقل للتصحيح والتعليق. فإذا استغرق التدريب وقتا أطول، مل الممثلون وفقدوا اهتمامهم بالمسرحية. وقلما يتعلم الهواة شيئا بعد مرور ثلاث ساعات، وبناء على ذلك فإن هذه الفترة هى عمليا أقل ما يجب، وأقصى ما يجب. وتحتاج المسرحية إلى عدد من التدريبات يتراوح بين ثمانية عشر، وثلاثين تدريبا مدة كل منها ثلاث ساعات. ويتوقف العدد على سهولة المسرحية أو تعقيدها، وعلى خبرة الممثلين أو عدمها.

أما التدريب بملابس المسرح (البروفة الجنرال) فيجب أن يستمر خمس ساعات اعتبارا من الساعة المحددة لحضور الممثلين للمسرح، إلى وقت انصرافهم. فإذا حجزوا أكثر من ذلك، فلن يظهروا حيوية فى المساء التالى. وتحتاج المسرحية إلى تدريبين على الأقل بملابس المسرح، وقد يبلغ عددها أربعا أو خمسا إذا قامت صعوبات فى المناظر أو فى الإضاءة.

التدريبات التمهيدية : Preliminary Foundation Rehearsals

قبل وضع الممثلين على المسرح وتوزيع الحركة والتشكيلات ونحوها عليهم، يرى بعض المخرجين تخصيص تدريب أو تدريبين لقراءة المسرحية ومناقشتها. وذات مرة قمت بتجربة لإخراج مسرحية واحدة بفرقتين مختلفتين من الممثلين، مع إجراء نفس عدد التدريبات فى الحالتين. فبدأت إحدى الفرق عملها على المسرح مباشرة، وأنفقت الأخرى بعض التدريبات فى مناقشة المسرحية بالتفصيل وتحليل كل سطر فيها. وكان بعض الممثلين فى الفرقة الثانية على جانب عظيم من الذكاء، غير أنه فى أثناء التدريبات التالية لم يظهر أحد منهم أى دليل على تذكره ما دار فى المناقشات التمهيدية. ومنذ ذلك الوقت وأنا أبدأ العمل على المسرح مباشرة.

تدريبات الأساس : Foundation Rehearsals

يجب وضع أسس الأفعال الدرامية فى أثناء التدريبات التسع الأولى، وهذا يعنى :

١- وضع التشكيلات والحركة وجعلها تلائم الشغل الأساسى.

٢- إعداد جميع الدوافع اللازمة للحركة.

٣- حفظ الحوار والحركة، أو بمعنى آخر، ينبغى للفرقة فى التدريب العاشر أن تقدر على تقديم عرض مبسط، تنقصه طبعا اللمسات الفنية، وإن كانت لا تنقصه الليونة والتدفق.

ويجب عدم التمسك بالتفاصيل فى هذه الفترة التأسيسية. وإذا كان على أحد الممثلين القيام بعمل معقد، كإعداد مائدة مثلا، سمح له بالتمرن عليها بطريقة مجملة دون التقيد بمعرفة الموضع الحقيقى لكل شوكة، ودون التقيد بمفتاح وضعها. فالمخرج الذى يصر على كثير من التفاصيل فى التدريبات الأولى يربك الممثل. ومن جهة أخرى يجب ألا يسمح للمثل بارتكاب الأخطاء البسيطة. فإذا كان على الممثل أن يستعمل تليفونا غير عادى، كتليفون نيويورك مثلا، وجب اخباره بأن يدير القرص سبع مرات بدلا من الخمس أو الأربع التى تعود عليها فى بلدته.

التدريب الأول : First Rehearsal

يشرف المخرج بنفسه على وضع الأثاث اللازم للتدريب قبل مجيء الممثلين، ويبدأ التدريب بشرح مفصل للمنظر مبينا كل شيء على الرسوم التخطيطية، ومفسرا كل قطعة أثاث، وكل باب وكل نافذة. بعد ذلك يجمع الممثلين الذين سيفتتحون المسرحية ويطلب منهم البدء بالقراءة. ومن هنا يتحتم عليهم أن يتبعوا التعليمات التى يلقيها عليهم المخرج. ويشجع الممثلون على القيام بالحركات البسيطة التى تصدر منهم طبيعيا، ولكن لا ينبغى أن يجلسوا أو ينهضوا أو يؤدوا أية حركة كبيرة إلا بتعليمات من

المخرج لئلا يتعارض هذا مع خططه. ولهذا السبب يجب أن يتجاهل الممثلون أية حركات تستدعيها التعليمات المطبوعة. ويستطيع الممثل إدخال حركة شغل على النص دون انتظار تعليمات من المخرج، كأن يمسك علبة سجائر ويقدمها لمن أمامه إذا كان النص يقول : "هل لك فى سيجارة؟ ".

تدريبات التهيب : Polishing Rehearsals

يسير العمل فى التدريبين أو الثلاثة الأخيرة دون استراحة إلا فيما بين الفصول. فتجلس مساعدة مدير المسرح بجانب المخرج فى الصالة لتقيد ملاحظاته، ويستمر الممثلون فى إجراء التدريبات بدون ملقن. وبين الفصول يستدعى الممثلون إلى مقدمة المسرح وتقرأ عليهم ملاحظات المخرج مع بيان التفسيرات اللازمة. إن مثل هذه التدريبات عنصر هام للتأكد من حسن سير المسرحية وإعطائها رونقها الأخير.

التدريبات الخاصة : Special Rehearsals

إذا تضمنت المسرحية مشاهد هامة بها حشود من الناس، وجب تمثيلها فى تدريبات خاصة بالمجموعات. وتنظم هذه التدريبات ما بين التدريبات العادية حتى تعرف المجموعات حركاتها وإشارتها. وإذا كان للبطل مواقف مع المجموعات مباشرة، كما فى حالة مارك أنطوانى فى مسرحية " يوليوس قيصر "، وجب أن تحضر المجموعات هذه التدريبات. وبعد أن تأخذ المجموعات فكرة صحيحة عن وظيفتها، تستدعى بين كل تدريبين أو بين كل ثلاثة تدريبات. وفيما عدا تقرأ مساعدة مدير المسرح عبارات الحوار الخاصة بالجموع. هذا الإجراء يسمح للمجموعات بأخذ صورة عامة عن ترابط دون تكليف أفرادها بحضور تدريبات تزيد على اللازم، كما يسمح بعدد

من التدريبات يعمل فيها أبطال المسرحية دون ذلك الإزعاج الذى يصحب وجود المجموعات عادة.

كذلك يجب التمرن على المشاهد ذات الشغل الكثير التفاصيل، كالمشاجرات ومشاهد الحب، فى تدريبات خاصة. وعادة تستمر هذه التدريبات مدة ساعة فى مواعيد تلائم الممثلين المشتركين فيها. ولا فائدة يجب أن يمكث المخرج جلسة مقدارها ساعة كاملة على الأقل مع كل ممثل، من البطل إلى من يقوم بأتفه الأدوار. وإن هذا ليستغرق وقتا طويلا فى المسرحيات المتعددة الشخصيات، بيد أن النتيجة تجدى دائما وخاصة عند العمل مستقبلا مع نفس الممثلين.

لا ينبغى استدعاء الممثل إلى جلسة الإرشاد الفردى إلا إذا كان مستعدا لها. ويتضمن الاستعداد لها مسائل سيكولوجية خاصة يعرفها المخرجون بالتمرين، ولكننا سنذكر هنا بعض المبادئ العامة.. إذا أساء الممثل ترجمة دوره أو أظهر عيوبا حرفية خطيرة، كالوقفة الرديئة، أو الحركة المكبوتة، أو الميل إلى إدغام الكلام، وجب تصحيح كل هذه فى حالة إرشاد خاصة بمجرد بدء التدريبات. ويحتاج مثل هؤلاء الممثلين إلى بعض الإرشاد زيادة على الجلسة الأولى. أما الممثلون الآخرون فيرجأ إرشادهم إلى ما بعد تدريبات الأساس، وعندئذ يكون الممثل قد حفظ دوره جيدا.

ولكل ممثل مشاكله فى أسلوب الإرشاد. وإلى أن يلم بها المخرج يحسن به أن يعالج الأمر بالطرق الآتية :

١- تأكد من فهم الممثل لترجمة المسرحية بأن تسأله عما ينتظر أن يستفيده الجمهور من العرض فى مقابل ما أنفق على المسرحية من

وقت ومال. وهل المسرحية كوميدية فتدعوهم إلى الضحك؟ أم هى ميلودراما فتثير حماستهم؟ أو دراما فتحرك عواطفهم؟ أو بمعنى آخر، يجب على المخرج أن يطلب من الممثل تخطيط القيم الأساسية للمسرحية بلغته هو. بعد ذلك اطلب منه تحديد بطل المسرحية، فإن البحث عن جواب لهذا السؤال يتيح للممثل أن يكون فكرة عامة بناء المسرحية، حتى ولو كان دور البطل ظاهرا، غير أن أهمية السؤال تزداد بالطبع إذا لم يكن للبطل دور طويل أو لم يكن دوره أكثر الأدوار بروزا. وإذا لم يكن الممثل نفسه يقوم بدور البطل، اسأله عن وصف الشخصية التى يمثلها وأهميتها فى المسرحية. ستكون الإجابة عن هذه الأسئلة صعبة حتى على الممثل الذكى، وعندئذ يفسر المخرج كثيرا من النقط. وإن توجيه فكر الممثل إلى هذه الأشياء ليفعل العجائب، وخصوصا إذا عرف أن وظيفته هى أن يفعل كل ما فى وسعه ليزيد، لا لينقص، من بلورة مضمون المسرحية كلها كوحدة مجتمعة.

٢- صحح أى ضعف حرفى يبدر من الممثل، سواء أكان فى الكلام، أم فى الوقفة، أم فى الخطوات، أم ما شاكل ذلك.

٣- اشرح للممثل تفاصيل بعض حركاته، وما هذا فى الحقيقة إلا تدريب قصير خاص، ولكن لها فائدتها العظمى فى جلسة التعليم.

٤- اسأل الممثل عما لاقاه من صعوبات فى الترجمة أو فى المسائل الحرفية، ثم ساعده على حلها.

٥- وأخيرا، وضح له كيف يترجم عبارات دوره، وكيف يقوم الممثل بتمثيل صامت لها. واتخذ مثالك، أما أول مشهد للممثل، أو أكثر المشاهد صعوبة. وحتى إن لم يزد الشرح على نصف صفحة، النتائج تكون باهرة.

تدريبات الملابس : Dress Rehearsals

الغرض من هذه التدريبات ربط التمثيل بالعمل الحرفى فى وحدة تامة. ويجب على المخرج ألا يغير شيئا من الحركة أو الشغل فى هذه التدريبات أو بعدها إلا إذا اضطرته إلى ذلك مشكلة حرفية لم تكن فى الحسبان. ويخصص أول تدريب بملابس المسرح لضبط المسائل الحرفية، كالمناظر والملابس والإضاءة وغيرها، حتى تتفق والمسرحية، ولتعويد الممثلين على هذه الأمور وما ينتج عنها من مشاكل. ويجب أن يراجع الممثلون أدوارهم وأشغالهم دون محاولة الدخول فى الشخصيات التى يمثلونها. ويجب أن يسير آخر تدريب بالملابس المسرحية بكامل التفاصيل بقدر الإمكان كما لو كان غرضا أمام الجمهور حتى فى رفع الستار فى المواعيد المعتادة. وإذا كان هناك أكثر من تدريبين بملابس المسرح، فإن الإجراءات التى تتبع فى التدريبات التى تقع بين التدريب الأول والأخير تتوقف على الظروف الحرفية للمسرحية. فإذا كان هناك خلل فى تغيير المناظر أو إشارات الإضاءة أو غيرها، وجب تخصيص وقت كاف لعلاجها حتى ولو أدى إلى مقاطعة التمثيل فى التدريب عدة مرات، لتكرار إشارة نسيت، أو تصحيح شئ غير مناسب. فإذا سارت المسائل الحرفية على ما

يرام، وجب الاستمرار فى التدريب لكل فصل دون توقف، وإرجاء الانتقادات إلى الفترات بين الفصول.

تحية الجمهور : Curtain Calls

يحب كل من المتفرجين والممثلين تبادل التحية عقب الستار الأخير إلا أنها تبطل مفعول السحر فى حالة المسرحيات الجدية أو عند صدورها من شخصيات "قضت نحبها". فإن بقيت على المسرح "جثث" فى نهاية الفصل الأخير تعدل التحية بالحركة بأن يلتف الممثلون فى أسى حول الجثة، مع المحافظة على اهاب شخصياتهم. وينبغى فى المسرحيات العادية إجراء تدريب للتحية. وفى العادة يقف الممثلون أزواجا، فينحنون للنظارة، ثم ينحنى كل واحد منهم للآخر، ثم إلى النظارة ثانية، على حين يفتح الستار ويقفل. وإذا كانت قاعة النظارة صغيرة فلا يمكن القيام بالتحية أكثر من ثلاث مرات، الأولى تضم أربعة أو ستة من الممثلين الأوائل، والثانية للشخصيات الثانوية الرئيسية بدون الأبطال أو ممثلى الأدوار الصغيرة، والأخيرة لجميع ممثلى المسرحية. وفى المسرحيات ذات الشخصيات العديدة توضع خطة مرور لتنظيم التحية بحيث تدخل مجموعة من أحد الأبواب، أثناء انصراف المجموعة السابقة من باب آخر وهكذا. ويجب الاهتمام بهذه المسائل فى تدريبات الملابس.

العرض

العرض محك الإخراج، وينتظر فيه من المفاجئات. فالمسرحيات المضمونة النجاح قد تصاب بالفشل، كما تحرز المسرحيات المؤكدة الفشل نجاحا باهرا.

يجب أن يحضر الممثلون قبل موعد رفع الستار بساعة ونصف على الأقل ويجب على مدير المسرح أن يتمم عليهم جميعا ويثبت حضورهم فى دفتر خاص. وإذا ألفى منهم تباطؤا وجب عليه أن يحثهم على الإسراع بعمل المكياج وارتداء ملابس التمثيل. أما المخرج فيحضر قبل موعد رفع الستار بساعة على الأقل فى العرض الأول، وبنصف ساعة فى كل عرض بعد ذلك. وقلما يكون لديه عندئذ كثير من الأعمال، ولكن وجوده يبعث الثقة فى نفوس الممثلين، وكذلك إذا طرأ طارئ أمكنه أن يتصرف فيه.

وقبل رفع الستار بخمس دقائق يجمع مدير المسرح الممثلين والعمال فوق المسرح لكى يزودهم المخرج بما يراه من تعليمات. والغرض من هذا الاجتماع هو إعطاء الممثل شيئا يفكر فيه كى تزول عنه رهبة المسرح. وكذلك ليذكرهم بضرورة التكلم بصوت مرتفع وبألفاظ واضحة فى الدقائق الخمس الأولى والنظارة لا يزالون يبحثون عن مقاعدهم. وليذكر لهم بعض النقط التى ينتظر أن يكونوا قد نسوها. ويجب أن ينتهى حديثه بالثناء عليهم وبأمانيه الطيبة لهم. وإذا كان الإخراج قد أجيد إعداده، فلا حاجة إلى بقاء المخرج خلف الكواليس، بل يجلس فى الصف الأخير بالصالة، تاركا كل شئ لمدير المسرح.

الستار : Curtain

قلما يحضر المتفرجون فى الموعد المحدد. وليس من الحكمة بدء التمثيل والجموع تتدفق خلال الممرات. إذن يجب الاتفاق على إشارة من مدير الصالة إلى مدير المسرح عند أول انقطاع لتدفق الجمهور، عندئذ يلقى مدير المسرح نظرة حول المسرح للتأكد من أن الممثلين فى أماكنهم وأن كل

شئ على أتم استعداد. بعد ذلك يعطى إشارة للكهربائي لإطفاء أنوار الصالة وإنارة الإضاءة السفلية. ويتم ذلك ببطء لكى يسرع المتلكئون من النظارة إلى إتخاذ أماكنهم. وإذا كان هناك جهاز تنبيه، دقة مدير المسرح عند بدء خفض أنوار الصالة وعندما يعلن الكهربائى إطفاء جميع أنوار الصالة، يعطى مدير المسرح إشارة رفع الستار وتبدأ المسرحية.

الاستراحة بين الفصول : Intermissions

عند إنزال الستار فى نهاية كل فصل يصيح مدير المسرح بصوت مرتفع واضح النبرات قائلا: "هد" إشارة إلى أعمال المسرح بتغيير المنظر إن كان يجب تغييره، وإلى الممثلين لتغيير ملابسهم. وعادة يكون تصفيق الجمهور عاليا مما يحول دون سماع صوته فى الصالة وبعد أن يخبو صوت التصفيق يعطى مدير المسرح إشارة للكهربائى بإضاءة أنوار الصالة وإطفاء الإضاءة السفلى تدريجيا. وبعد إضاءة أنوار الصالة يجب على مدير المسرح أن يتأكد من إضاءتها فعلا، إذ من السهل أن يخطئ الكهربائى مهما كان موضع ثقة، وعندئذ يترك المتفرجون فى الظلام.

تتوقف مدة الاستراحة على الوقت اللازم لتغيير المناظر الملابس، كما تتوقف على العادة المتبعة فى البلد الذى يعمل فيه المسرح. ففى حالة تقديم المشروبات والمرطبات ونحوها للنظارة تستغرق الاستراحة ما بين عشر دقائق واثنتى عشر دقيقة. أما فى حالة عدم تقديمها فيكفى خمس دقائق للاستراحة الأولى، وثمانى دقائق للاستراحة الثانية. على أن تكون الأولى هى القصيرة إلا إذا كان هناك منظر صعب، أو تغيير ملابس بين الفصلين الأول الثانى. ويجب أن تطبع مدة فترة الاستراحة فى برنامج المسرحية حتى

يعرف النظارة متى يكون فى مقدورهم تناول قدح من القهوة أو تدخين سيجارة. وقبل رفع الستار بدقيقة فى نهاية الاستراحة، تطفئ بعض أنوار الصالة ثم تضاء، لكى يعلم المتفرجون أن فترة الاستراحة وشيكة الانتهاء، وأن الستار سيرفع.

وعلى المخرج أن يذهب فى أثناء الاستراحة الأولى إلى خلف المسرح لتشجيع الممثلين، مع إطراء من أجاد منهم. ولا ينبغى أن يوجه إليهم أى انتقادات أو تصحيحات فى هذا الوقت لئلا يؤثر على نفسيتهم. ومع ذلك فإذا بدر منهم بطئ فى بعض الحركات أو الكلام بصوت منخفض، طلب منهم ان "يسرعوا" أو "يرفعوا أصواتهم ".

مساعد مدير المسرح : Assistant Stage Manager

تجلس مساعدة مدير المسرح فى أثناء العرض فى أجنحة المسرح وتقوم بالتلقين، ويجب أن يكون جلوسها أسفل المسرح ما أمكن حتى تستطيع توجيه كلامها إلى أعلى المسرح فيسمعه الممثلون أكثر مما يسمعه النظارة. ويتحتم عليها أن تتبع كل كلمة من النص، لأنها إذا سمحت لذهنها بالشرود ولو لحظة واحدة فمن المؤكد أن ينسى أحد الممثلين دوره فى تلك الساعة.

وبالإضافة إلى عملها فى التلقين، تعطى إشارات المفاتيح للمثلين الذين لا يرون المسرح، وتقوم ببعض مؤثرات كأجراس الأبواب ونحوها. ويجب عليها أن توضح فى نسختها متى يرفع الستار ومتى ينزل فى كل منظر، وكذلك تدون انفعالات النظارة المسموعة كالضحك والتصفيق وغير ذلك.

المثلون : Actors

يجب على الممثل، فى الوقت الذى لا يقوم فيه بالتمثيل، ألا يراه أو يسمعه أحد. وهذا يعنى أنه :

١- يجب ألا يطل أحد الممثلين على النظارة من خلال الستار أو من خلال أى باب.

٢- يجب ألا يظهر الممثلون فى البهو " الصالة " أو فى الطريق بالمكياج. ومن يود رؤيتهم من أصدقائهم فليقابلهم بعد انتهاء العرض خلف المسرح.

٣- يجب ألا يذهب الممثلون إلى البهو " الصالة " فى أثناء العرض، ولا حتى لرؤية المنظر الأخير من الصف الخلفى المظلم. إذ لو راءهم أحد المتفرجين لضاعت منه سيطرة الإيهام الواقع.

ما بعد التمثيل : After ward

تنتهى المسرحية بنزول الستار فى نهاية الحفلة الأخيرة. ولكن العرض لا يكون عندئذ قد انتهى بعد. فهو لا ينتهى إلا بعد إرجاع كل ثوب مستعار أو أداة مستعارة، وبعد نزع جميع المناظر وتخزينها. ويشرف رؤساء الطواقم شخصيا على هذه الأعمال ويراجعون على الكشوف كل أداة أو قطعة ملابس ونحوها ليتأكدوا من عدم نسيان أى شيء. وعند استكمال جميع الأشياء يعلن رئيس الطاقم ذلك للمخرج ليكون على علم بما تم فى حالة تقديم أى شكوى أو أى انتقاد فى المستقبل.

دور المخرج في المسرح:

تختلف العديد من الأراء عن أهمية دور المخرج فيعتقد البعض بأن دوره يأتي بالدرجة الثانية بعد أهمية الممثل بالعملية الإبداعية لذا يتطلب الانتباه الكبير لهذا الدور مع دراسة المهمام والواجبات التي يضطلع بها من خلال تجزئة العمل الاخراجي في ثلاثة مراحل ملخصة:

١- تمرين الممثلين وإعدادهم فنياً (نفسياً وبدنياً) بمستوي يؤهلهم فيه للعب مختلف الأدوار المسرحية.

٢- العمل مع الكاتب المسرحي.

٣- العمل مع الرسام لإبراز الشخصية الحقيقة للمسرحية التي تكشف عن الرؤية الاجتماعية والفلسفية للنص المسرحي.

ان دور عمل المخرج يبدأ من العلاقة القوية مع القسم الفني في المسرح ومن طبيعة تنظيم منهج المسرح الفصلي والسنوي ودوره في انجاحه وقيادته ومتابعة العمل لانجاح العرض المسرحي للفرقة ومتابعة اعمال ورش العمل المنفذة للمناظر المسرحية والانارة والتنكر والازياء ويصل المخرج الي ذروة عمله حين يستطيع تنظيم وتفجير الابداع في المسرحية نفسها كي يري الجمهور في النهاية التجسيد الخلاق والمبدع للفكرة المستترة في سطور المسرحية وفي تفجير روح النص.

آلية عمل المخرج

لا توجد وصفة جاهزة أو ثابتة ليلتزم بها كل مخرج (وذلك لأنه مجال واسع ومرن ، وقابل للتطوير ، ولكن هناك بعض القواعد تجعل العمل منظماًَ :

- دراسة المسرحية بدقة لمعرفة معناها وخصائصها ، ومكان وزمان حدوثها
- دراسة دور كل شخصية في إيصال جزء من فكرة المسرحية .
- دراسة علاقة الشخصيات بعضها بالبعض
- دراسة الجو النفسي لنقله عن طريق الإيقاع والحركة والعناصر الأخرى .

المخرج والنص

يبدأ عمل المخرج مع اختياره للنص الذي يعبر عن أفكاره أو الذي يحتوي على قضية يهتم هو بعرضها على الجمهور ، مع مراعاة ملائمة النص لعقائد المجتمع وأعرافه ، وأن يلائم مستوى الممثلين / المؤدين والتقنيين ليكون الأداء مقنعاً ومناسباً لمدة العرض .

ثم يقوم المخرج بدراسة النص بتأن ليحدد رؤيته الإخراجية للنص وتصوراته ثم يقوم وفقها بإجراء التعديلات اللازمة، ومن الضروري أن يقوم المخرج بعمل برمجة واضحة تشمل الفترة الزمنية من لحظة اختيار النص مروراً بأول لقاء مع الفريق وحتى آخر يوم عرض ، وتحديد مهمة كل يوم تدريب وعدد ساعاته ، وتحديد مواعيد تواجد الممثلين لوضع برنامج ملائم للجميع . كما عليه أن يعد تقديراً للميزانية التي يتطلبها إنتاج العرض المسرحي .

المخرج وطاقم العمل

من مهام المخرج الرئيسية أيضاً تحديد هيئة العمل اللازمة من ممثلين وإداريين وفنيين وتوضيح عمل كل منهم . وبعد أن يحدد فريقه من الطلاب ويحلهم مسؤوليات كمشرفين على الإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، الديكور ، الملابس ، مساعد المخرج ، مدير الخشبة أو المسرح .. الخ ليشعر كل منهم بانتماء للتجربة .

تتلخص علاقة المخرج بالممثل بثلاث مستويات هي :

المستوى الأول : الجانب البصري

ويتعلق بمظهر الممثل ومقدار ملائمته لمظهر الشخصية ، وموضع الممثل من الديكور والأثاث وهل يتفق مع الفعل الذي تقوم به الشخصية ، والحدث الذي تعيشه ومع علاقاته مع الشخصيات الأخرى . ويتعلق الجانب البصري أيضاً بالأزياء التي يرتديها الممثل وهل تتناسب مع الشخصية وهل تتفق مع أبعادها وهل تهيئ له حرية الحركة والتعبير وهل تنسجم مع ألوان المنظر والإنارة وهل تعبر عن فكرة أو رمزاً معيناً في ذهن المخرج .

المستوى الثاني : الجانب السمعي

ويتعلق بصوت الممثل وكلامه وهل يتلائم صوت الممثل وكلامه مع الشخصية التي يؤديها وكلامها وهل يتناسب هذا الصوت مع أصوات الشخصيات الأخرى سواء بالتوافق أم بالتضاد وهل يتلائم إيقاع الكلام في كل مشهد مع الواقع والفعل . ويقوم المخرج بتقديم كل المعونة للممثل للوصول إلى الهدف .

المستوى الثالث : الجانب الحركي

ويتعلق بحركة الممثل وإيماءاته وهل تتلائم مع أبعاد الشخصية ودوافعها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى التي يلتقي وهل يتلائم إيقاع الحركة مع تلك الأبعاد والدوافع والعلاقات وهل تتناسب الحركة مع حركة الشخصيات الأخرى سواء كانت بالتوافق أو بالتضاد ، ويهتم المخرج أيضاً بحركة الممثل مع المجموعة وحركة المجموعة ككل .

اختيار الممثل

يطلب من كل ممثل تأدية جمل مسرحية من دور بعدة حالات شعورية، بحزن وبقلق ، وخوف ، هستيريا ، مرح .. الخ ويرى حينها أن كان الممثل يحتوي خامة يمكن ان تتطور ويصلح لدور محدد أم لا .. كما أن هذه الطريقة تظهر المشاعر التي تبدو مقنعة وحقيقية لدى الممثل والتي تناسب شخصية دون أخرى . مع ملاحظة أن الممثلين (الطلاب) الذين لم يتم اختيارهم لأداء أدوار لسبب أو لآخر لا يهملوا أو يستغنى عنهم بالاعتذار ، وإنما توكل إليهم بعض المهمات الإدارية المسرحية الأخرى .

من ضمن أسس اختيار الممثل للدور ، ملائمة البعد الجسدي للشخصية فله علاقة بإنجاح العرض .

تدريبات الطاولة

تبدأ تدريبات الطاولة لمناقشة النص والمضمون والشخصيات ، ووضع تصور جماعي للأداء ، وتستغل هذه التدريبات أيضاً في تقطيع الجمل الحوارية تقطيعاً فنياً والوصول لنبرات صوتية مناسبة وإيقاع مناسب ، وتلمس أحاسيس الشخصية وأخيراً حفظ الحوار .

والمخرج في هذه التدريبات يشرح للمثل أبعاد كل شخصية بالتفصيل وارتباطها بالحدث ، والفكرة ، والشخصيات الأخرى ، ويعطيه تصوراً كاملاً عنها كما يجب أن يبين سياق الأحداث ويعطي الطلاب فكرة عن الزمن المتناول والشخصيات إذا كان لها مرجع تاريخي ومعلومات عن الكاتب وكل ما يتعلق بالأمر .

بعد بدء تدريبات الحركة على المخرج أن يتعامل بكثير من الحكمة لضبط الفريق وسير العملية ، ويجب دائماً أن يخفف من حدة توتر الفريق عندما يقترب موعد العرض ، وأن يبدو متماسكاً ، ولا مانع من زجر الممثل أحياناً وملاطفته أحياناً أخرى .

ويجب أن يعم المخرج منذ البداية القوانين على الممثلين كفعل إداري مثل : الالتزام بالتدريبات (البروفات) والمواعيد ، وعدم الغياب دون إعلام مسبق أو سبب مقنع وطريقة تلقي الملحوظة ، وطريقة إرسال ملحوظة ، ومتى وكيف ، وطريقة تعامل الممثل مع زميله ومع المخرج .. الخ ولابد أن ينتبه المخرج إلى ضرورة عدم تعزيز فكرة الممثل النجم فهي تعميق الفردية وتسبب الفوضى وعدم السيطرة والغيرة والحسد ويجب أن يرسخ مقولة ستانسلافسكي

(المخرج الروسي) : ليس هناك دور كبير ودور صغير بل هناك ممثل كبير وممثل صغير .

وتتلخص علاقة المخرج بالفنيين على ثلاثة مستويات هي :

أولاً : المستوى البصري :

المخرج هو الذي يحدد مسبقاً نوعية المنظر والملابس والأدوات ويتفق مع المصمم حول كتلها وخطوطها وألوانها التي يجب ان تتفق مع الأفكار والرموز التي يجب إظهارها . وهو الذي يتفق مع مصمم الإنارة حول كمية ونوعية ولون الإنارة المستعملة والتي تسند الأفكار التي يطرحها والأجواء التي يعرضها .

ثانياً : المستوى السمعي :

وهو الذي يحدد مسبقاً نوعية الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تصاحب العمل والتي تساعد اسناد الأفكار التي يطرحها والأجواء التي يعرضها .

ثالثاً : المستوى الحركي :

المخرج هو الذي يحدد مسبقاً كيفية حركة الديكور وكيفية تغيير الأثاث وهو الذي يتفق مع مصمم الإنارة على حالات التغيير في الإنارة وانتقالها من مشهد إلى آخر

ولعل أهم ما يقوم به المخرج في علاقاته مع أولئك الفنيين هو التوحيد بين كل الاختصاصات التي يعملون بها خدمة للهدف الرئيسي الذي يبغي الوصول إليه .

عناصر العرض المسرحي

العرض المسرحي كالبناء المعماري ، لا تتكون صورته النهائية إلا باستكمال جميع عناصره والأدوات المكونة له ، والعناصر المكونة للعرض هي :

١- الإخراج المسرحي	٢- الممثل
٣- النص	٤- الديكور والإكسسوار
٥- الإضاءة	٦- الملابس
٧- الماكياج (التنكر المسرحي)	٨- المؤثرات الصوتية

جغرافية المسرح

من الضروري جداً للمخرج أن يكون عارفاً لجغرافية المسرح واتجاهاته ، كما لابد للمثلين أن يتعرفوا عليها قبل الدخول في الحركة المسرحية والتي تنفذ أساساً من خلال هذه المعرفة ، ويمكن لنا أن نستعرضها كالتالي :

مستويات المسرح :

تقسم خشبة المسرح عرضياً إلى ثلاث مستويات وهي تقديرية .

مناطق المسرح :

تقسم خشبة المسرح إلى تسع مناطق عن طريق إسقاط عمودين أساسيين على خطوط المستويات الثلاثة .

التسميات :

يسمى المستوى الأول من المسرح (القريب من الجمهور) بمناطقه الثلاث أسفل المسرح ، ويسمى المستوى الثاني في وسط المسرح بوسط المسرح ، ويسمى المستوى الثالث قرب حائط الصدر بأعلى المسرح .

الاتجاهات :

يتم معرفة يمين المسرح وشماله من خلال المخرج الجالس في قاعة جلوس النظارة أي أن يمين المخرج أو الجمهور هو يمين المسرح وشمال المخرج أو الجمهور هو شمال المسرح وعلى هذا فإن المناطق الصريحة التسمية هي : التي تقع في المستوى الثاني أو منتصف المسرح

الحركة المسرحية

منابع الحركة في المسرح :

أولاً : الحوار المسرحي الجيد والزاخر بمجموعة من الدوافع والتي تمكن المخرج من وضع حركة مسرحية جيدة لشخصيات المسرحية .

ثانياً : طبيعة الشخصيات .. فهناك من الشخصيات التي تدفعها والتي طبيعتها

(المادية / الاجتماعية / النفسية) لأن تكون سريعة أو بطيئة أو كثيرة الحركة وبعشوائية مقننة .. حتى لو لم يكن هناك حوار دافع إلى ذلك (المجنون / المتوتر عصبياً / الحزين / المفكر دائم الانشغال .. الخ) .

ثالثاً : طبيعة الحدث .. بمعنى ان الحدث يفرض على المخرج دفع الشخصيات إلى حركة أو تشكيل معين لمعايشة حادث أو فعل ذي صراع خاص من شخصيات أو لحظات من الانتصار أو الهزيمة أو إقامة مشهد قتالي على المسرح ... الخ .

التكوين

يعتبر التكوين من أهم عناصر الإخراج المسرحي لأنه المعادل الموضوعي للكلام على الخشبة ويعرف التكوين بأنه :

الترتيب المنطقي والمعقول للأشخاص الموجودين على خشبة المسرح حتى تتحقق سهولة التفسير والرؤية الفنية الجمالية الأخاذة والمؤثرة وعناصر التكوين الأساسية هي :

أولاً : التأكيد :

يجب أن يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصيتها المؤكدة ، ووسائل المخرج للتأكيد هي :

١ – التأكيد عن طريق وضع الجسم :

فمثلاً من الممكن تأكيد الممثل الهام وسط المجموعة بوضعه في مواجهة كاملة للصالة دون غيره (وهذا بالطبع يلفت النظر إليه) .

٢ – التأكيد عن طريق المنطقة أو المجال :

ويتم بوضع الممثل في المنطقة الأقوى دramياً وسط المجموعة على المسرح : مثال منطقة وسط المسرح بينما الباقون متناثرون هنا وهناك

٣ – التأكيد عن طريق المسطح :

أيضاً لو تساوت عوامل التأكيد الأخرى في مثل هذا التكوين (المجموعة المتناثرة) فإن الممثل الواقف على المسطح (خشبة المسرح) بأسفل المقدمة سوف يتلقى اهتمام الجمهور أكثر من غيره

٤ – التأكيد عن طريق المستوى :

عند وجود مجموعة من الممثلين وجلس أحدهم على ذراع مقعد بينما هم جلوس على مقاعدهم بشكل طبيعي فإن الأول سيكون مؤكداً لأنه أعلى منهم في المستوى المنتظم للرؤية .

٥ – التأكيد عن طريق الفراغ :

الفراغ الموجود حول الممثل يمنحه التأكيد ، وهذا يأتي بترك مسافة أكبر حول الشخص المراد تأكيده بالقياس للفراغ الموجود حول الشخصية الأخرى ، أو عن طريق فصل شخصيته عن باقي المجموعة بمسافة معينة ، ولعل هذه الطريقة أسهل من غيرها خاصة في المسارح التي ليس بها إمكانية وضع مستويات خشبية .

التنوع في التأكيد :

يعتبر التنوع في التأكيد من أهم العناصر التي تسهم في التكوين وهو صالح للاستخدام في كافة عناصر التكوين إلا انه يستخدم بصفة خاصة في عوامل التأكيد مثل وضع الجسم / المناطق والمسطحات / والمستويات / المسافة / المركز البؤري (الوضوح)

ومن السهل أن نطلق على التنوع أنه عكس التماثل ويفيد التنوع في كسر الرتابة عن العمل والتي أحياناً تسبب الفشل للعمل كله إلا إذا كانت هناك ضرورات تحتم وجود التماثل وتقصد عدم التنوع .

التنوع في مناطق المسرح :

عن استخدام المناطق المختلفة من خشبة المسرح هو أهم طريقة للتنوع .

واستخدام المناطق أو كل المناطق وهو ما يطلق عليه (التمثيل فيما بين المناطق) أو (الكسر) بمعنى كسر الرتابة الناتجة عن التمثيل في منطقة أو مساحة واحدة وهو من وسائل التنوع الفاعلة .

التنوع في المسطحات

من المعروف أن خشبة المسرح لها ثلاثة أبعاد . لذا يجب الأخذ في الاعتبار البعد الثالث (العمق) كما يجب على المخرج الانتباه لمؤثرات استخدام الخطوط في الأساليب المختلفة للإخراج خاصة في الأسلوب الواقعي ويمكن تحقيق ذلك عن طريق : –

أ – تشكيل مجموعات الشخصيات بشكل غير منتظم .

ب – عمل تنويعات من المسطحات بحيث تكون هناك بعض الشخصيات أسفل المنصة والبعض الآخر وسط أو أعلى المنصة كما يمكن أن تكون هناك شخصيات على مسطح منخفض والبعض على مسطح أعلى .

التنوع في المستويات

للمستويات إمكانية هائلة إذا ما أحسن استخدامها لتنويع التكوين المسرحي خاصة في توزيع الأثاث ، وأوضاع أجسام الممثلين وحسن استخدام المساحة في المناطق والمسطحات .(ويمكن استخدام المستويات للتعبيرعن مكانين مختلفين أو زمنين مختلفين)

التأكيد على الشخصية الهامة

وهو ما يسمى بتهيئة الجو لدخول الشخصية (وليس الممثل) وهي عملية بالغة الأهمية ولكن يجب عدم الإفراط فيها في المعمل المسرحي الواحد مع مراعاة ألا تدخل شخصية إلى المسرح دون أن يراها الجمهور إلا إذا كان متعمداً لغرض درامي .

بعض طرق التأكيد على شخصية داخلة إلى المسرح :

١ – هبوط على درج ثم التوقف . إلقاء جملة أو جملتين عند قاعدة الدرج .

٢ – دخول مجموعة تهبط درجات السلم وخلفها بمسافة الشخصية المؤكدة

٣ – دخول شخصية أو أكثر من باب ثم تركز بصرها على الباب لدخول الشخصية المؤكدة .

٤ – دخول خادم أو سكرتير مثلا ويفتح الباب لدخول الشخصية المؤكدة .

٥ – مجموعة لا تركز على شيء معين ثم تدخل شخصية فتركز عليها المجموعة .

٦ – دق على الباب . صمت ز دخول

٧ – صوت الشخصية تتكلم من خارج المنصة ثم تدخل .

٨ – استخدام الضوضاء من خارج المنصة أو لإصدار الأوامر بأصوات عالية ثم الدخول .

٩ – إلقاء بعض الأشياء داخل المنصة مثل قطع الملابس أو بعض الأدوات قبل الدخول .

١٠ – إعلان عن دخول الشخصية بشكل صريح (قائد ، وزير ، ملك ..الخ)

١١ – أي دخول غير عادي (من نافذة أو سقف المسرح .. الخ)

١٢ – السقوط على الأرض بمجرد الدخول

١٣ الدخول بالظهر ثم الاستدارة .

الحركة والإيقاع كقيمة فنية في الإخراج المسرحي

الحركة هي صورة المسرح في حالة الفعل ، وهي كأداة في يد المخرج تمكنه من التأكيد والتنويع والتعبير المزاجي المرتبط بوضوح التفسير وقوة التأثير في المتلقي .

أنواع الحركة :

١ – حركة جسمية (جسدية)

٢ – حركة على المنصة .

الحركة على خشبة المسرح لها دلالاتها الفنية – قوة وضعف – مثل أوضاع جسم الممثلين والمناطق والمسطحات والمستويات ، كما عن للحركة توقيتها الصحيح الذي يتوقف على الشخصية والحوار بل والموقف نفسه بكل ما يحتويه من علاقات بين الشخصيات ومعان أو أفكار أو طابع درامي معين.

مع ملاحظة أن طول الحركة يضعفها خاصة حركة الخروج ولذا يجب أن يتحرك الشخص لمسافة معقولة بقرب مكان الخروج قبل أن تتم حركة الخروج .

ويمكن معادلة القيمة المضعفة للسير الطويل .. بالمشي بسرعة أكبر من السير العادي . كما يمكن الإعداد للسير الطويل نحو مدخل أو مخرج شخصية عظيمة (ملك ، أمير، وزير .. الخ) بتقدم موكب رسمي من رجال البلاط والحرس مثلاً .

الحركة وتصميم أرضية المسرح :

ينبغي أن يكون دخول الشخصيات الرئيسية من أعلى وسط المنصة يميناً لأن (البروفيل) للشخص المتحرك يكون أقوى من ظهره .. كذلك خط حركته من الوسط لليمين أقوى من خط حركته من الوسط لأعلى العمق وهذا يعطينا حركة قوية على مستوى (حركة الجسم نفسه) و(الحركة على المنصة) فتكون النتيجة خروج قوي جداً خاصة عند الخروج النهائي للأشخاص حيث يؤكدون بذلك السمة الرئيسية للشخصية بالمسرحية .

حركات الاقتراب والتقدم :

١ – حركة التقدم في خط مستقيم :

تستخدم في حركة التقدم المباشرة نحو شخص ما أو شيء ما على نفس الخط مع الممثل المتقدم نحوهما .

٢ – حركة التقدم في خط منحني :

تكون هذه الحركة تفادياً لقفز الممثل حتى يصل لهدفه المتحرك نحوه فمثلاً عند اقتراب ممثل من آخر .. أحدهما في أعلى المنصة والآخر في أسفلها .. يكون الاقتراب بخط منحني وذلك حتى يواجه زميله وفي نفس الخط معه.

وحركة الخط المنحني لعدة أسباب هي :

أ – تجعل الممثل المتحرك مكشوفاً للجمهور

ب – تعطي الممثل المتحرك الفرصة لمشاركة زميله في الموقف .

ج – تعطي نعومة في حركة العبور ذاتها لدى المشاهد .

د – يكون تأثير الملابس التي يرتديها الممثل المتحرك أقوى .

حركة العبور :

١ – على الممثل أن يأخذ أقصر خط مباشر عند عبور المنصة متجهاً لشخص أو الأشخاص إذا كان الدوران سيخرجه عن الخط الطبيعي المباشر للعبور .. إلا إذا كان للمخرج رأي آخر .

٢ – يجب أن يمر الممثل أمام زميله وليس خلفه إلا إذا كان من الخدم أو الشخصيات ذات الحركات الخفية .. لأن الممثل لو مر خلف زميله يفقد السيطرة على اهتمام الجمهور .. إلا إذا كان للمخرج رؤية خاصة فيبتر خطوطاً واتجاهات عبور تتفق وأسلوبه ورؤيته الدرامية .

٣ – عند عبور ممثلين يتكلمان .. فعلى الممثل بأعلى المنصة أن يسير حوالي خطوة للأمام (مستبقاً زميله) الممثل الذي بأسفل المنصة ويستدير بوجهه بخفة نحو زميله من آن لآخر.. حتى يصبح مفتوح زاوية الرؤية للجمهور.

وأخيراً .. كيف وإلى أي حد يمكن أن يتم تعليم الإخراج

يقول تيرون جاثري : ((إن الطريقة الوحيدة لتعلم الإخراج هي أن تحضر مسرحية ، وتجمع عدداً من الممثلين تتوافر فيهم السذاجة الكافية لكي يسمحوا لك بالإخراج لهم ثم تباشر الإخراج)

الفصل الرابع

الديكور والملابس المسرحية

أولاً: الديكور المسرحى

علم الهندسة بجميع فروعه وأبعاده ذو أهمية كبرى للعاملين في الحقل الفني والهندسي، في نواحيه النظرية والعلمية والعملية. علاوة على فائدته في تمثيل الأجسام والأشكال الهندسية، وإظهار أبعادها بدون شرح أو تفسير. وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي من أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص.

ويعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى ابسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون فى المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها.

لذا نجد أن فن الديكور المسرحى فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة فى إنتاج العرض المسرحى كما يرتبط عنصر الديكور المسرحى بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة وذلك لأن العنصران السابق ذكرهما يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصرى للفراغ المسرحى على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى. من تلك المقدمة

الموجزة عن الديكور المسرحى سنتعرف فى ذلك الموضوع على تعريف الديكور المسرحى ثم ننتقل إلى المذاهب الفنية فى الديكور المسرحى ونتعرف على أهمها.

١- تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في العالم العربي، وهى كلمة فرنسية المصدر ولكنها لآتينية الأصلdecor. ومن الأفضل تعريبها لأن هناك أقساماً في بعض المعاهد الفنية للديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية، ولأن كلمة (منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية.والمقصود بالديكور المسرحي : القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً ، علي أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة.ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخري كالموسيقي والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه.

٢- ويعد الشاعر والأديب اليونانى "سوفوكليس" أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلي المسرح اليوناني. ولا شك أن الديكور المسرحى أن ذك لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن ولكنه كان بسيطاً للغاية ويرمى إلى الإشارة إلي مكانية الأحداث فقط ولا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات.

٣- أما المسرح الروماني فقد عرف ثلاثة أنواع للديكورات كانت ثابتة الشكل تقريباً:

أ- منظر شارع به منازل للمسرحيات المأسوية.

ب- منظر شارع به منازل خاصة للملاهي.

ج- منظر ريفي للهزليات.

٤- أما المنظر المسرحي في تمثيليات العصور الوسطي فكان يتمثل في جانب من الكنيسة.

٥- أما التطور الحقيقي للديكور المسرحي كما نفهمه الآن، فقد حدث لأول مرة في إيطاليا في عصر النهضة فقد ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمراء الأيطاليون برسم مناظر خارجية من الناحية المنظورية ".

المنظور المسرحى

المنظور المسرحى هو الجزء الأكثر أهمية للمنظر لأنه مقترن بطريقة تنفيذ مختلف قطع الديكور وحل المشاكل المتعددة التى تقابل مهندس الديكور عند التنفيذ فالمنظور المسرحى أساسى بالنسبة لتخطيط المسقط وتحديد شكل وأبعاد المسطحات والقطع المختلفة أو بالنسبة لرسم الشاسيهات نفسها وذلك للحصول على منظر مطابق لفكرة التصميم . وإذا كانت فكرة التصميم الجيد لا تتأتى إلا بقراءة المسرحية وترجمة النص الى تشكيل له أبعاده على خشبة المسرح ويكون مرتبطا بالقيم والمعانى التى يتضمنها النص بحيث تكون إنعكاسا لمعنى المسرحية لذلك فأننا نرى أن فنان الديكور يعطينا معادلا تشكيليا للنص الأدبى والفكرى للمسرحية وحسب قدرته على العطاء يكون النجاح فى التصميم.

كما يجب على مهندس الديكور أن يضع فى اعتباره عندما يصمم منظرا مشاكل التنفيذ التى ستقابله عندما يترجم التصميم إلى تشكيل له ثلاثة أبعاد ويحرص على أن يكون التنفيذ مطابقا لفكرة التصميم. لذا يجب الأخذ فى الاعتبار مقاس خشبة المسرح وتبديل وتغيير المنظر بمجرد تلخيصه للفكرة ودخول وخروج الممثلين وتغطية ما وراء الكواليس وتصميم الملابس وتوزيع الإضاءة..الخ

يعرف المنظور على أنه كل شئ نبصره فى حياتنا وهو تأثير مرئى يعطينا إحساس البعد والحجم والذى يجعل الأشكال القريبة تبدو أكبر من الأشكال البعيدة ".

وتظهر التفاصيل الموجودة على شكل قريب بوضوح أكثر منه فى الشكل على مسافة أبعد ذلك الحال بالنسبة للألوان وقوتها فهى تختلف من شكل قريب إلى شكل أبعد ورغم أن التفاصيل وتحول الوانها تعود لعين الناظر وحساسية بصره ولكن يبقى حساب التباعد الصحيح ممكن ومع هذا فإن معادلة المنظور مكونه من طرف واحد " .

هناك بعض المصطلحات المتعلقة بالمنظور نذكر أهمها :

خط الأرض ground line : إنه خط أفقى مستقيم أسفل مستوى العين بمسافة أرتفاع العين عن سطح الأرض، كما أنه تقاطع مستوى الصورة مع مستوى الأرض.

مستوى النظر أو خط الأفقhorizon line. h :hlor :هو الخط الذى يظهر دائما فى مستوى عين المشاهد عن الأرض ويختلف باختلاف

طول الأشخاص وهو تقريبا ١.٦ م ويوجد عليه نقط التلاشى للخطوط الأفقية أو العمودية أو المائلة على مستوى الصورة كما توجد عليه نقط القياس ويعود مكان هذا الخط إلى الرسم نفسه والاعتبار الرئيسى له هو الفراغ والمتطلبات المتوفره لديه.

نقطة الهروب أو التلاشى:vanishing point : إن الصفة المميزة للمنظور أن كل الخطوط المتوازية تظهر لتتجه نحو نقطة واحده هذا الاتجاه الظاهر للخطوط المتوازية يسمى تلاشى طبيعى حيث توجد مجموعتان من الخطوط المتوازية، وكل مجموعة تتلاشى فى اتجاه نقطة تلاشى واحده اتجاه اليسار وأخر اتجاه اليمين من نقطة الوقوف. كما أن نقطة التلاشى لأى مستوى يمكن أن توجد بواسطة رسم أشعة من نقطة الوقوف حتى تتقاطع مع مستوى الصورة على مستوى الأفق أو باية محاور أخرى ".

ينقسم المسرح إلى جزأين مختلفين هما: الجزء الأدبي وهو الخاص بالتأليف وكتابة المسرحية والحوار والحوادث، الخ، والجزء البنائي وهو الخاص ببناء المسرح وما يقدم عليه من مناظر وتمثيل وإخراج، والجزء الأول يختلف تمام الاختلاف عن الجزء الآخر الذي يعد الوسيلة التي يتم بها تصوير الديكور على المسرح. وعلى هذا يتكون المسرح من ثلاثة أجزاء أساسية مكملة لبعضها:

أ. الجزء الخاص بالجمهور :

أي الصالة، والألواج، والبلكون بأقسامها المختلفة، التي يراعى دائما تجهيزها بممرات كافية لخدمة جمهور النظارة، كما يوضع في الحسبان الأبواب الإضافية التي تفتح عند خطر الحريق، علاوة على الأبواب الرئيسة.

ومقاسات صالة المسرح الكلاسيكي النموذجي كما هو متعارف عليه:

عرض الصالة من ١٥ متراً إلى ٢٠ متراً

عمق الصالة من ٢٠ متراً إلى ٣٠ متراً

وبارتفاع إجمالي يصل إلى ٢٥ متراً حتى البلكون

ب. الجزء الخاص بالتمثيل

أي قفص المشهد الذي تزيد مساحته عن مساحة الصالة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الضعف، كما أن ارتفاعه قد يصل إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الصالة. ويمكن تقسيمه إلى ثلاث مناطق رأسية ذات ارتفاعات مماثلة تقع بعضها فوق بعض على الوجه التالي:

المنطقة الأولى: في المنتصف حيث توجد خشبة المسرح التي يمثل عليها الممثلون ويقام عليها الديكور، وهذا هو الجزء الذي يشاهده الجمهور.

المنطقة الثانية: مساحة واسعة مثل المساحة الأولى، إن لم تكن أكبر منها، وتوجد فوق المنطقة الأولى، ويوضع بها ديكور المناظر المختلفة معلقاً ببرواز خشبة المسرح. وهذا الديكور يحل محل الديكور الموجود على خشبة المسرح بعد إزالته ليأخذ دوره.

المنطقة الثالثة: توجد تحت خشبة المسرح وهي مساحة لها أهمية تماثل أهمية المساحتين السابقتين، ويمكنها أن تستوعب ديكوراً كاملاً، أو تساعد في عملية تنظيم الديكور وعرضه.

وبمبنى المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات، ومخازن الديكورات العديدة المعدة للاستعمال، ومخازن الملابس، وحجرات الإدارة، وكابينة الإدارة الكهربائية، وكل ما يلزم لخدمة المنظر والمشهد أو يساعد في وجودهما.

ج. الجزء الخاص بالممثلين

ويشمل حجرات الممثلين والممثلات والحمامات الملحقة بها، وحجرات الماكياج، وصالات البروفات، والاستراحات. وتركب بكل هذه الحجرات التليفونات أو مكبرات الصوت لاستدعاء كل من يحتاج إليه مدير المسرح أو الريجسير ليأخذ دوره في المسرحية.

والعناصر المختلفة التي يتكون منها المسرح هي:

(١) القوس المسرحي

وهو الفتحة التي تحدد مقدمة خشبة المسرح وأساس بنائه، وهي عادة مزخرفة، وكان أول عهدها بالمسارح الإنجليزية في القرن التاسع عشر الميلادي. وبما أن فتحة القوس المسرحي كثيراً ما تكون أعلى مما يلزم، لذلك يخفى الجزء العلوي منها بستارة ثابتة، أو بديكور مرسوم على هيكل ويثبت في سمك القوس المسرحي، أو وراء الحاجز المعدني. وتكون هذه الستارة وديكورها مناسبين لديكور القوس المسرحي والقاعة.

(٢) خشبة المسرح

وهي مقدمة المسرح يحددها من جانبيها القوس المسرحي، وتتقدم نحو الصالة حوالي ثلاثة أمتار تقريباً، وبها فتحة الملقن، وتنتهي من جهة

الصالة على هيئة قوس بداخله الإضاءة الموضوعة بطريقة لا تسمح برؤيتها من جهة الصالة، وترتفع عن منسوب الصالة بقدر ما.

وتمتد خشبة المسرح نحو العمق بمسافة تبلغ ضعفي عرض القوس المسرحي نفسه، وعرضها ثلاثة أضعاف عرض القوس المسرحي.

وتكون خشبة المسرح مرتفعة وواسعة، وتصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتنقية الصوت وتقويته، وأنواع خشبة المسارح كثيرة ومتعددة، غير أنها تتفق جميعها في فكرة خدمة الديكور المسرحي والأداء التمثيلي.

وأرضية خشبة المسرح الآلية تتكون من مساحات تتحرك إلى أعلى وأسفل بواسطة أجهزة كهربائية، وذلك لإيجاد مستويات مختلفة الارتفاع في أرضية المسرح، بقصد عمل التشكيلات المطلوبة للمناظر المختلفة، وتمكين الممثلين من الظهور والاختفاء، تبعاً لما تقتضيه أحداث المسرحية.

أما أرضية خشبة المسرح البسيطة فتتكون من مجموعة ألواح من الخشب، مركبة بعضها مع بعض، وموضوعة بطريقة يمكن إزالتها بسهولة وإعادة وضعها وتثبيتها بواسطة شناكل متحركة بحيث تصير جميعها قطعة واحدة.

(٣) الستائر

للستائر في المسرح عمل مهم، إذ إنها ديكور له كيان بالنسبة لمساحتها ولونها وخامتها وحركتها، وتأثيرها على العناصر المختلفة المحيطة بها.

لذلك تشترك الستائر المختلفة المستعملة في المسرح في الديكور العام، ولكل منها طريقة استعمال تختلف حسب وضعها، والغرض منها القيام بدور الديكور. والمنسوجات التي تصنع منها الستارة المسرحية كثيرة منها قطيفة القطن، والحرير، والجوت، والكريتون، والتيل، الخ. ويختلف استعمال كل نوع حسب الهدف المطلوب منها. وتستعمل عادة الستائر المنسوجة لخفتها ومادتها، فهي قطع ديكور متحركة، أما إذا كان للتيار الهوائي تأثير في تحريكها من مكانها، فهناك سلاسل من الرصاص تثبت أسفل الستارة، وتتبع انحنائها، وتساعد على الاحتفاظ بشكلها وعدم حركتها. وهناك ستارة مقدمة المنظر وستارة الإدارة.

(٤) عمودا الإضاءة

مكانهما على جانبي فتحة المسرح، وهما برجان من الخشب أو الحديد بارتفاع القوس المسرحي مثبت بهما سلم رأسي للصعود إلى الشرفات الموجودة بهما والتي توضع عليها الكشافات المختلفة الخاصة بالعرض.(٣)

(٥) مكان العازفين

في مسارح الأوبرا، التي تخرج تمثيليات غنائية تتبعها الموسيقى، بئر للأوركسترا ومكانه بين خشبة المسرح والصالة، وبطول القوس المسرحي وينخفض عن منسوب الصالة نحو متر، وذلك حتى لا يسبب عازفو الأوركسترا مضايقات لجمهور النظارة عند مشاهدة العرض.

أما رئيس الأوركسترا فتوضع له قاعدة مرتفعة قليلاً حتى يتمكن من مشاهدة المطربين والراقصين على خشبة المسرح، إذ تقع عليه مسؤولية إدارة الموسيقى والرقص والغناء.

إن أهم مبادئ بناء الديكور هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذات متانة كافية، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير، إذ إن من أهم المشكلات التي تواجه القائمين على المسرح الإعداد والتكوين والتركيب لعناصر ديكور صممت لأجل مسرحية معينة، وجعلها مهيأة للعرض في دقائق معدودة، ثم إزالتها بسرعة لوضع ديكور آخر مكانها. وأحياناً يتطلب العمل تقديم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور حسب المشهد.

أي قفص المشهد الذي تزيد مساحته عن مساحة الصالة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الضعف، كما أن ارتفاعه قد يصل إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الصالة. ويمكن تقسيمه إلى ثلاث مناطق رأسية ذات ارتفاعات مماثلة تقع بعضها فوق بعض على الوجه التالي:

المنطقة الأولى: في المنتصف حيث توجد خشبة المسرح التي يمثل عليها الممثلون ويقام عليها الديكور، وهذا هو الجزء الذي يشاهده الجمهور.

المنطقة الثانية: مساحة واسعة مثل المساحة الأولى، إن لم تكن أكبر منها، وتوجد فوق المنطقة الأولى، ويوضع بها ديكور المناظر المختلفة معلقاً ببرواز خشبة المسرح. وهذا الديكور يحل محل الديكور الموجود على خشبة المسرح بعد إزالته ليأخذ دوره.

المنطقة الثالثة: توجد تحت خشبة المسرح وهي مساحة لها أهمية تماثل أهمية المساحتين السابقتين، ويمكنها أن تستوعب ديكوراً كاملاً، أو تساعد في عملية تنظيم الديكور وعرضه.

وبمبنى المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات، ومخازن الديكورات العديدة المعدة للاستعمال، ومخازن الملابس، وحجرات الإدارة، وكابينة الإدارة الكهربائية، وكل ما يلزم لخدمة المنظر والمشهد أو يساعد في وجودهما.

السينوغرافيا

تهتم السينوغرافيا أو السيمولوجيا بالديكور وتنظيم الخشبة الدرامية ماديا وتقنيا، وتعمل على تأثيث الركح وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة لتشكيل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي.

ويمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها: أولا أن السينوغرافيا هي:" فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"، وتعني ثانيا: " فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"، وهي ثالثا:" فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام.

مناطق تقسيم خشبة المسرح

ظهرت دراسات تقسيم خشبة المسرح مع تطور نظريات الإخراج المسرحى وحاجة المخرج المسرحى الملحة إلى تقسيم الخشبة لكى تسهل على الممثلين الحركة على خشبة المسرح بل وأيضا تسهيل فكرة توزيع الكتل (الديكور) على الخشبة وكذلك أيضا توزيع الإضاءة فى المناطق والمشاهد المختلفة وما إلى ذلك من العناصر المسرحية المرئية الموجودة على خشبة المسرح وتشارك فى إنتاج العرض المسرحى بل وتناغم تلك العناصر جميعا على تلك الخشبة بما يحقق رؤية المخرج للعرض المسرحى .

" لذا أصبح هناك العديد من الدراسات المسرحية التى قامت بتقسيم خشبة المسرح إلى مجموعة من المناطق وتحمل كل منطقة اسم تبعا لتواجدها وموقعها على الخشبة فهناك من قسم الخشبة إلى ٩ مناطق وأخر ١٦ وأخر ٣٢ وغيرها من التقسيمات. ولكن يعد التقسيم الأساسي والمتعارف عليه والأكثر استخداما وشيوعا تقسيم خشبة المسرح إلى ٦ مناطق نعرضها فيما يلى :

١- يمين ويسار المسرح

٢- حافة خشبة المسرح (الجزء المواجه للجمهور).

٣- أعلى خشبة المسرح (مؤخرة المنصة).

٤- فوق (أعلي المنصة).

٥- تحت

٦- مناطق منتصف خشبة المسرح.

ولما كان من الضروري أن يميز الممثل ما بين جزء وأخر من أجزاء المنصة (خشبة المسرح) فقد وجد أنه من المفيد تقسيم الخشبة إلي ما يمكن تسميته ب٩ مناطق :

أ- اليسار الأسفل

ب- اليسار الأعلي

ت- الوسط الأسفل

ث- الوسط الأعلي

ج- اليمين الأسفل

ح- اليمين الأعلي

بالإضافة إلي ذلك توجد أوضاع مسرحية يمكن تسميتها:

خ - الوسط.

ء - الوسط الأيمن.

ذ - الوسط الأيسر.

الملابس المسرحية والماكياج

إن العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصورها الشخص العادي. ما أندر المرأة التي لا تسترد انتعاش روحها بجرعة سحر مقوية من ثوب جديد. وما أندر الرجل الذي لا يستشعر الأناقة ورشاقة الحركة والخفة في حلة جديدة. النسيج الجديد للمباريات القادمة والثياب الجديدة لحفلة الربيع الراقصة، كل منهما يسبب أو يعكس تغيرات في الشخصية. قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما، وتساعده في التعبير عن ذاتيته.

الملابس والماكياج، بما فيها الأقنعة، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما. وعلي الرغم من أن الإغريق كانوا يهملون المناظر إلى حد كبير، فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهملون الملابس أو الأقنعة. وقد كان الانتقال من سيطرة الأقنعة إلى سيطرة الماكياج في عصر النهضة.

في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا، كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال. ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر الميلادي تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال. كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتألف من ملابس ثلاث أو أربع حقب تاريخية، بالإضافة إلى مجموعة أو مجموعتين من الثياب المحلية. وكان النظام المتبع عادة أن يكون الممثل مسؤولاً عن ملابسه الشخصية.

والملابس المسرحية يمكن أن تأتي جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر. ومن الممكن أن تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تتقبلها الثياب العادية. ويحتاج مصمم الملابس، بالإضافة إلى حاسة الذوق، إلى معرفة الأساليب التاريخية، والقدرة على إبراز معالم الشخصية.

لا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات. وقد تجدي المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر الأخطاء الفادحة التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفياً تلك التقاليد المفرطة التبسيط التي تخصص اللون البنفسجي للملوك، والأزرق الفاتح للطهارة، والأحمر للفتوة، وينبغي لمصمم الملابس، مثله في ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى أن اللون مسألة نسبية، وأن للملابس الأخرى، والمناظر، والإضاءة، والملحقات تأثيراتها الخاصة.

يجد معظم الممثلين في رائحة الماكياج المسرحي سحراً، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التي تسبق العرض مباشرة. والقيمة النفسية للمكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار، إن كثير من الممثلين خاصة عندما يقومون بأداء أدوار مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيداً من الثقة.

تاريخ المكياج والملابس المسرحية

تعتبر الملابس والماكياج بما فيها الاقنعة من اقدم العناصر الاساسية في فن الدراما بل انها تكاد تؤلف العرض باسره عندما نرجع الى المراسم والمحافل البدائية التى تمثل نواة الدراما وعلى الرغم من ان الاغريق كانوا يهملون المناظر الى حد كبير فمن المؤكد انهم لم يكونوا يهملوا الملابس او الاقنعة وهنالك من الشواهد ما يدل على انهما كانا من ابهى ما عرفه المسرح الشرعى كان بطل الماساة الاغريقية يضع فى قدميه حذاء عاليا ثقيلا ويرسل على بدنه عباءة طويلة تتسم بالوقار وكان وجهه يتغطى بالقناع العالى للشخصية الماساوية وكانت نتيجة كل هذا كما يعتقد البعض شخصية فارعة تمتد فى الطول الى حوالى سبع اقدام شخصية ذات عظمة ووقار لا تمت الى بشر زائل بل الى بطل ماسوى الى اله او ملك .

وعلى العكس من ذلك كان الممثل الفكاهى يظهر محشوا مقنعا بطريقة تبرز الفظاظة والهزاء وكثيرا ما كان ارستوفانيس يستمد العناوين لمسرحياته من طبيعة الجوقة (الضفادع ،النحل، الطيور) التى لا ريب انها كانت هى الاخرى تستمد اهميتها ورونقها من الاقنعة والملابس الخيالية.

وهذا الميل الى الاعتماد على الاقنعة والملابس فى التاثير البصرى للعرض كان كذلك عرفا متبعا فى روما القديمة وبين ممثلى المسرح الشعبى الارتجالى كما كانت الاقنعة والملابس الفاخرة تستخدم فى مسرحيات الالام فى القرون الوسطى فكانت الحيات ذات الاجسام المتلوية ووحوش التنين التى تقذف اللهب ومنوعات الابالسة التى تتفتق عنها الترجمة تسهم بدورها

فى الاتجاه العجيب لتلك المسرحيات الورعة الى تركيز اهتمام المتفرج الرئيسى فى الجحيم والشياطين.

وقد تم الانتقال من سيطرة الاقنعه الى سيطرة الماكياج فى عصر النهضة فما ان نبلغ عهد شكسبير حتى نجد الاقنعة قد اختفت تقريبا وان بقيت تستخدم بكثرة فى البلاط فى مقنعات جيمس الاول واحقاق للحق فانها لم تستبعد نهائيا الى اليوم وبينما كانت الاقنعة تفقد حظوتها كان الممثلون قد بداوا يهجرون اردية المسرح الخاصة ويؤدون جميع ادوارهم فى ثياب عصرهم وظل هذا النظام متبعا ايبان الشطر الاكبر من القرن السابع عشر والثامن عشر فكان الممثل يرتدى ثياب عصره ويؤدى دور الملك لير انتونى او سير فوبلنج فلاتار تمام كما يقوم فنان اليوم فى الحفلات الموسيقية بغناء ادوار فاوست وهيرودس ودون جوان فى ثياب السهرة الكاملة كانت هنالك بعض الحالات الشاذة ولكن كانت القاعدة المالوفة ان يرتدى الممثل ببساطة افضل ما عنده من ثياب بغض النظر عما يقتضيه الدور بل ان بعض الفرق كانت تحصل على ما يستغنى عنه النبلاء من ثياب وبهذا تتيح لممثليها ان يظهروا فى اناقة وفخامة ما كانت لتتوافر لهم بغير ذلك وحتى فى تلك الفترات كانت تبذل بعض المحاولات الملاءةه الثوب للشخصية وهكذا كان السائل يظهر فى اسمال معاصرة والخادم فى زى الخدمة المعاصرة والامير فى دثارة المعاصر وظلت عادة مراعاة المقتضيات التاريخية لعصر المسرحية فى تفاصيل الملابس مجهولة تقريبا على الاقل بالنسبة لانجلترا حتى عام ١٧٧٢ عندما حاول خصم دافيد جاريك العظيم تشارلز ماكلين ان يخرج ماكبث فى ثياب اسكتلاندية (وان اصرت الليدى ماكبث على الظهور بالملابس العصرية).

في اوائل القرن التاسع عشر اخذت فكرة الملابس التاريخية تعم انجلترا كما سبق ان عمت فرنسا قبل ذلك بعدة اجيال ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر تتعدى بضعة اساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتالف من ملابس ثلاث او ربع حقب تاريخية بالاضافة الى مجموعة او مجموعتين من الثياب المحلية وكان النظام المتبع عادة ان يعتبر الممثل مسئولا عن ملبسه الشخصى وكان يكفية فى الغالب نصف دستة من الازياء المفضلة لاداء معظم الادوار التى تعرض له فى حياته التمثيلية.

وبمقدم رجال من عينة دوق ساكس مييننجن وستانسلافيسكى وبيلاسكو هجرت ملابس المسرح القياسية فى سياق السعى الواقعى وراء المزيد والمزيد من الاصالة والصدق وعلى الرغم من ان التزمت فى التزام الدقة التاريخية الذى كان يدين هؤلاء الواقعيين لم تعد له نفس الاهمية السابقة الا اننا لا ينبغى ان نفقد إعجابنا بالعناية الفائقة التى يبديها ساكس مييننجن وامثاله تجاه الملابس او الجهود المخلصة التى بذلت من اجل ادماج الملابس فى الاطار العضوى للمسرحية ككل فلم يعد الممثل بسببها يظهر فى ليلة الافتتاح بالملابس التى تعن له بغض النظر عن المناظر او الملابس الاخرى او الاضاءة اذ اصبح ثوبه كتمثيلية يؤدى وظيفته كعنصر فى الاطار العريض وهو الاطار البصرى للمسرحية ككل.

فنية التنكر(المكياج)

" وهذا العنصر خاص بالتجميل او التشويه بمعنى محاولة تغيير هيئة المرء بدرجات متفاوتة حسب الطلب لكن المهمة الاساسية فى الظروف

العادية هى اعطاء الوجه مزيدا من المساحيق والالوان الطبيعية المبالغ فيها حيث ان الاضاءة المسرحية تمتص المزيد منها فيظهر اللون العادى للبشرة الطبيعية بصورة باهته وكانها قد قد امتصت ما لديه من حيوية يعوضها الماكيير بشئ من المبالغه فى اماكن محدده واهم علاج لذلك وضع لون فاتح على الاماكن الغائرة مثل تحت العيون ووضع لون احمر داكن على الاماكن العالية مثل الخدود لتسطيحها ".

التنكر(الماكياج)

يمكن الوقوف على مفهوم التنكر بصفة عامة استنادا الى اعتبار انه اى تصرف فى الشكل الخارجى الظاهر لاجزاء جسم الانسان كله وذلك باستخدام ادوات وخامات معينه سواء كان تصرفا بسيطا يتوقف عند حدود التصحيح الشكلى او كان تصرفا مركبا ومعقدا من شانه التغيير فى شكل الشخصية تغييرا واضحا وفى الواقع فان نطاق التنكر واسع بحيث يشمل جميع اجزاء جسم الانسان الا انه من الملاحظ فى نفس الوقت انه هو اهم اجزاء جسم الانسان التى يقع عليها التنكر كما انه من اكثرها تعرضا للتنكر . وتعد الاقنعة المسرحية هى الاصل التاريخى فى تنكر القائمين بالتمثيل بصفة عامة كوسيلة يعبر بها الممثل للجمهور عن الشخصية التى يقوم باداء دورها.

واستنتاجا من التعريف السابق نجد انه هناك نوعين من استخدام ادوات التنكر وخاماته وهما التنكر بغرض تصحيح العيوب الخلقية والتنكر بغرض خلق الشخصية فالتنكر بغرض تصحيح العيوب الخلقية corrective يعنى

اصلاح العيوب الطبيعية فى تكوين وجه الانسان مثل الخدودوالانوف الشديدة الحمرة وهو التنكر بغرض التصحيح ".

اما التنكر بغرض خلق الشخصية فهو يؤدى فى الغالب الى تغيير ملامح الشخصية بوضوح تام بحيث يكون التعرف عليها صعبا لو لم يكن المتلقى على علم مسبق بالممثل الذى يؤدى دور هذه الشخصية "

اما المميزات الجسمية مثل الاحدب والبدين وصاحب العاهه فكلها تقع ايضا تحت طائلة فنية التنكر كذلك العيوب فى الوجه مثل شكل الانف يزاد اليها قطع بلاستيكية او يلصق عليها بعض المواد مثل الصلصال تماما مثل الحروق والجروح والتشوهات والعيوب الخلقية وحتى عيوب الاسنان والفك والاطراف من الممكن تصويرها بشكل غاية فى الطبيعية لمساعدة الممثل على الدخول فى اهاب الشخصية المراد تصويرها من ناحية الاطار الخارجى.

الماكياج المسرحى

بوسع الماكياج المسرحى theatrical makeup ان يخفى واحده من اهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحيه او يشوهها كما بوسعه ان يضلل المتفرجين ومن ناحية اخرى ستطيع بصفته جزء متكاملا من تمثيل الشخصية ان ينير الشخصية امام الممثل وامام النظارة ويضع بين يدى الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لاخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية.

لا يخلق الماكياج الشخصية ولكنه يساعد على ابرازها ولن يصل اى ماكياج الى حد الكمال بغير وجود الممثل الكفء وان الماكياج المعتبر تحفه

فنية فى حد ذاته ان لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوعى aspecific performance مهما كان الاداء رائعا فهو عديم الفائدة بل واسوا من ان يكون عديم الفائده اذ قد يفسد جهد الممثل فى تمثيل شخصيته.

وهذا يعنى ان الماكياج لا يعنى كعكاز لاغنى عنه بل على العكس انه الخطوة الاخيرة فى جهود الممثل لابراز شخصية فى صورة حيه ويقدم له مساعده غالبا ما تكون ضرورية بعد ان يبذل كل ما فى وسعه للعمل بدونه.

عندما يظهر الممثل فوق المنصة فان منظره يدل الى حد بعيد على الطريقة التى يعتبره بها المتفرجون فاذا بدا الممثل وحشيا ميالا الى العراك فربما اعتبره المشاهدون شخصا متوحشا ميالا الى العراك واذا بدى منظره وديعا مريحا فربما اعتبره الجمهور شخصا وديعا مرحا ولكنه اذا بدا متوحشا ومشاكسا بينما هو فى الحقيقة شخص وديع ومريح ارتبك المتفرجون ووقع الممثل فى مازق فقبل ان يقوم باى شئ مما اعد نفسه لفعله عليه اولا ان يزيل الاثر السئ من نفوس المتفرجين والطابع الخطأ الذى اوجده عندهم ومن المحتمل ان يكون هذا عملا طويلا وشاقا عملا يجب تلافيه باى ثمن .

عادة ما يكون الماكياج مسئولية المممثل نفسه انه الخطوة الاخيرة فى محاولة اظهار الشخصية التى يمثلها بمظهر الحياة الصحيحة انه نهاية التعبير الخارجى لجميع الافكار والتقدير لما استنتجه من دراسته لدوره يجب ان يكون منظر الشخصية التى يمثلها هاما عنده بنفس اهمية الطريقة التى تمشى او تتكلم بها يجب ان يتحمل الممثل مسئولية تصميم وعمل الماكياج لنفسه وهذا يعنى انه ينبغى ان يلم الممثل بالمبادئ الاساسية لعمل الماكياج وانجح الطرق لوضعه.

وظيفة الماكياجfunction of makeup

الماكياج كما يمارس فى المسرح المعاصر من اصل حديث جدا لاشك فى ان الاغريق استعملوا الاقنعه للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضه ففى الكوميديا الفنية كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له فاذا ما ابصر المشاهدون القناع والثوب عرفوا فى الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه وابان عصر الاصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر جاء الماكياج ليقوم بدور بسيط فى المسرح ولا سيما بين النساء ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهرت الكهرباء وجعلت بالامكان تسليط ضوء شديد على المنصة فصار الماكياج امرا لازما بل ويكاد يكون اساسيا وضروريا ايضا

اما اليوم فيؤدى الماكياج عدة وظائف درامية هامه فأولا وربما كانت هذه اهم وظيفة للماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين فى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات واذا كان الشخص مغرورا مزهوا متغطرسا امكن تصميم الماكياج ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعاله لنقل انواع معينه من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت.

وثانيا يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة كما ان الضوء الشديد الذى يجعل الممثل مرئيا لكل شخص فى قاعة المتفرجين يميل الى ان يغسل اللون من

على وجه ويدى الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوى البشرة الزاهية اللون اما الممثلون السود او ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون الا الى قليل من اللون الاضافى او لا يحتاجون اليه اطلاقا.

وثالثا يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم والتى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين ".

واما فيما يتعلق برؤية المشاهدين للممثل فكان الامر يختلف تماما لقد كانت المسافة بين الصف الاول والممثل كبيرة بحيث يصبح المممثل قزما وسط ما يحيط به من منشأت وكان من العسير على الممثل ان يستعين بالوسائل التعبيرية الحديثة مثل قسمات وجهه او الايماءات وما شابه ذلك ولهذا استعان المؤلف للتغلب على ذلك بان جعل الاحداث ضخمة والبس الممثل قناعا كبيرا الى حد ما ووضع على راسه باروكة شعر تزيد من ارتفاع راسه كما البسه حذاء عاليا ولما كان المنظر يبدو بعيد بالنسبة للمشاهدين كان من اليسير ان يلعب الرجل دور المرأة دون ان يلحظ المشاهدون فارقا.

وبالتالى كان منظر البطل او البطلة يبدو واضحا بمجرد ظهورهما نظرا لما يرتديانه لقد كانت ملابس الممثلين طويلة فضفاضة ذات الوان ذاهية يقال انها تشبه ملابس كهنة اليوسيس وعلى ذلك لم تكن ملابس واقعية بل رسمية، وكانت تضفى هذه الازياء جلالا على المسرح ولذلك حين غيرت

هذه الازياء على اثر ظهور الملابس المهلهلة على المسرح هوجم هذا الاتجاه بانه يحط من قدر وجلال المسرح .

يجد معظم الممثلين فى رائحة الماكياج المسرحى سحرا مثيرا لا يرجع الى مافيه من عطر بقدر ما يرجع الى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التى تسبق العرض مباشرة والواقع انه من منافع الماكياج ما قد يتيحه للممثل من عمل محدد مفيد خلال تلك الفترة العصيبة السابقة على العرض هذا الوصف لا ينطبق على جميع الممثلين اذ يفضل البعض الهدوء والوحده غير ان الغالبية لا تكاد تجد نفسها على انفراد حتى يداخلها القلق والتوتر ومشاعر التوقع المفزعة لشتى انواع الفشل ولكن ما يسود غرف الممثلين من ثرثرة ونشاط ومفاخرة يساعد على تفريج الكربة.كما تتطلب فترة الماكياج هذه حضور الممثل الى المسرح قبل موعد رفع الستار بمدة كافية حتى يتيح هامشا معقولا من الامان فى حالة الطوارئ .

ولكن القيمة النفسية للماكياج اعمق من جو النشاط الذى تستثيره قبيل رفع الستار ان كثيرا من الممثلين وخاصة عندما يقومون باداء ادوار دراسية مغايرة لطبيعة شخصيتهم يجدون فى الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الاداء السديد بل وفى بعض الاحيان تجدهم يختفون خلف اقنعة ويجرءون على اقوال وافعال كانت تصيبهم بالحرج لو انهم اقاموا عليها بوجوههم العارية.

على الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة بالنسبة للممثل فان وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج انه يصد مفعول الاضاءة المسرحية ويرسم الشخصية ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية

الى الجمهور وتعتبر الخاصية الثانية اهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيويه التى يملك الماكياج المساعده على نقلها .كذلك يجب على الممثل ان يساعد الماكياج فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بادائهم للشخصيات الاستحواذ على وجوه مرنه وارواح مرهفة الحس ويتاتى التاثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج والملابس والتعبير.

وعلى اى حال ليست كل انواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه فهنالك ما يعرف عادة باسم الماكياج السوى ولا يستهدف اكثر من تغيرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تذكر اذ يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره ولا يستدعى الامر اكثر من توكيد صفات التى يستحوذ عليها الفعل ويسفر مثل هذا العمل فى العادة عن محاولة لابراز اشد قسمات الوجه جاذبية تبعا لذوق العصروهو ذوق متغير.

يعتبر ماكياج الشخصيات اكثر اثارة للاهتمام من الماكياج السوى حيث انه يؤدى الى تغييرات واضحة الملامح ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا.

الملابس المسرحية

ان العلاقة بين الثياب والشخصية اعمق مما يتصور الشخص العادى..قد لا تصنع الملابس الانسان او المممثل ولكنها بغير شك تؤثر فى كل منهما وتساعده فى التعبير عن ذاتيته "

الملابس المسرحية هي مجموعة الادوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الانسان الممثل الى شخصية محددة طبعا الى جانب المتممات والقيافة فكل اضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل الى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في اغوار الشخصية سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا وهذا البحث لا بد ان ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل الى البعد الفكري الذي يفرضه الابداع ".

الملابس أحد العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها وللأزياء وظائف متعددة منها: نقل معلومات هامة عن الشخصية والعصر الذي تعيش فيه: عمر الشخصية، ثروتها، مركزها الإجتماعي، مهنتها، حسن الذوق أو افتقارها إلى الذوق السليم، حالتها النفسية، حقيقة الشخصية (كأن تجد ثرياً يرتدي ملابس فقيرة (بخيل أو جاهل) أو عجوز– يرتدي ملابس شاب (متصابي((وهى أيضاً تنقلنا إلى زمن الاحداث، فأنت تميز الزي الأغريقي عن الروماني عن اليهودي وهكذا، بالتالي تنقلنا إلى مكان الأحداث أو المكان الذي يشكل هوية الشخصية – البيئة مثلاً بالإضافة إلى كل ذلك للأزياء دور جمالي واضح وذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة ".

عندما يخطو الممثل فوق المنصة لاول مرة يكتسب المشاهدون طابعا اوليا عن الشخصية التى يمثلها حتى قبل ان ينطق بسطر واحد من الطريقة التى يرتدى بها ثيابه والطريقة التى يبدو عليها منظره ومن الاهمية بمكان ان يكون ذلك الطابع الاولى هو الطابع الصحيح الطابع الذى يرغب الممثل حقا

ان ينقله الى المتفرجين والا وجد نفسه يعمل امام عائق الطابع الكاذب طول مدة بقية المسرحية.

يجب على الممثل الا يحاول الاحساس والعمل مثل الشخصية التى يمثلها فحسب بل ويجب ان يحاول ايضا ان يبدو كالشخصية وبالطبع بينما الماكياج عامل فى نجاحه فربما لعبت ملابسه دورا فاصلا فى نقل الطابع الصحيح للشخصية التى يقوم بدورها.

وظائف الملابس functions of costumes

الثوب الجيد كالكلام الجيد والحوار الطيب والعمل الجيد يجب ان يؤدى وظائف معينة محددة يجب ان يغطى لابسه واذا اريد ان يرفع من منظر لابسه ايضا يجب ان ينقل الى المشاهدين معلومات هامة معينه عن الشخصية التى يقوم بتمثيلها الممثل. كما يجب ان يدل على العصر المفروض ان الشخصية تعيش فيه كما يدل على سن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعى ويدل ايضا على نوع العمل الذى تقوم به تلك الشخصية او الذوق السليم وان يدل على حالتها او على الحالة السائدة للمسرحية واخيرا ان يعطى الثوب دليلا على الطبيعة الاصلية للشخصية واهدافها وطموحها وما تحبه وما تكره وما ترهبه وما تتعصب له وطبيعتها وتكوين اخلاقها ".

عموما هناك ثلاثة انواع من الملابس المسرحية :الملابس الخاصة او ملابس الحفلات التى يقصد بها تمثيل اى عصر ولكن الغرض منها التعبير عن حالة او فكرة كملابس الكورس في كوميدية موسيقية والملابس الحديثة وتشتمل الملابس المعاصرة والملابس التاريخية التى تضم جميع طرازات العصور التاريخية من العصر الفارسى والمصرى الى الوقت الحاضر ".

هناك عوامل معينة هامة يلزم اخذها فى الاعتبار عند اختيار الملابس:

الملاءمة:suitability

ربما كان اهم شرط لاختيار او تصميم اى ثوب هو الملاءمة هل يناسب الشخص المفروض ان يلبسه؟ واذا كان فستانا مثلا هل هو نوع الفستان المحتمل ان تلبسه سيده بعينها وهل هو زيها؟ هل يعبر عن ذوقها؟ واذا كان ملاءما لهذه المناسبه الخاصة؟ اهو مناسب لذلك الوقت من النهار او لذلك الفصل من السنه؟ اهو ملائم لنوع العمل المفروض ان تقوم به تلك المرأة؟ واذا كان مناسبا لشخصية وملائما للمناسبة فهل هو متوافق لذلك الموقف الدرامى ؟ هل يسهم فى جو منظر معين ام أنه يشرد الذهن عنه؟ هل يدعم الحالة ام يزعجها؟ هل يلزم الاجابة على كل هذه الاسئلة بارتياح قبل اعتبار الثوب ملائما فاذا اخفق فى الاختبار وجب استبعاده والاستعاضة عنه بغيره.

صلاحية الارتداء wearability

ربما كان الشرط الهام الثانى لاختيار او تصميم الثوب المسرحى هو صلاحيته للارتداء هل يمكن ارتداؤه بفائده وبدون اية قيود لا لزوم لها من جانب الشخص المفروض انه سيرتديه؟ واذا كان فستانا مثلا فهل يتناسب لونه ورسومه مع شكل ولون المراة التى سترتديه ؟ فمثلا الفستان الازرق الزاهى اذا ارتدته شابة شقراء عمل على تاكيد لون شعرها الاشقر وزاده بهاء بينما يعمل الفستان الرمادى او البنى على جعلها تبدو شاحبة باهتة او ان اللون الزاهى يجعل السيدة البدينة تبدو اكثر بدانة بينما يعمل اللون المتعادل على جعلها تتضاءل وتختفى فى خلفية المنصة وبذا ينقص من بدانتها وتحدث الخطوط امثال هذه الاثار فتعمل الخطوط الافقية على اضافة وزن

للشخص ويجب على البدين الا يرتديها وتميل الخطوط الراسية الى تاكيد الارتفاع بدلا من الوزن لذا يمكن استعمالها لانقاص الوزن الظاهرى للشخص.

كذلك تتبع صلاحية الارتداء نوع من النشاط الذى يقوم به الشخص وهو لابس للثوب هل الفستان مصمم وملائم ليمكن من لبسته من تادية كل الاعمال المطلوبه منها وهى مرتدية ذلك الفستان؟ فاذا كان عليها ان تؤدى خطوات رقص معقدة مثلا؟ هل نوع القماش ثقيل بما يكفى ومرن بما يكفى ليغطى جسمها جيدا ويتموج بصورة جذابه مع حركات جسمها؟

التاكيد:emphasis

واخيرا يجب ان يعطى الثوب القدر الصحيح من التاكيد لا كثيرا جدا او قليلا جدا للشخص الذى يلبسه فاذا كان شخصيته رئيسية وجب ان يكون الثوب مصمما بحيث لا يتوه ذلك الشخص اطلاقا وسط المجموع ويتم هذا عادة بواسطة اللون او التصميم غير العادى او باستعمال حليات.

الأزياء والملابس

ينبغى ان تعبر اشكالها والوانها بجانب تناسقها مع الديكور والمناظر وكذلك الاطار العام والمذهب الفنى المختار بشكل يتماشى مع الشخصية وذوقها وفكرها والبيئة وطبيعتها والعصر وتاريخه وحتى البيئة والمهنة والاصل والطبقة الاجتماعية والظروف النفسية والمكان والزمان الذين تستعمل فيها الشخصية ذلك الزى.

تدل الملابس على الحالة النفسية فكل انسان منا يستطيع بفضل الملابس اخفاء شخصيته وعاداته واذواقه ونياته وما فعله وما يجب ان يفعله ولهذا وجب ان تكون الملابس فى المسرحية لها دلالتها النفسية فى اظهار الشخصية فاذا خرجت شخصية ما من المسرح دون ان تقول كلمة واحده ودون ان نفهم عنها شيئا ففى هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت فى ويكون صانعها لم يقم بواجبه اذن فليس المطلوب من الملابس ان تكون جميلة او قبيحة ولكن المطلوب منها ان تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين ميزتها.

والملابس فى المسرح ليست عنصرا قائما بذاته بل يجب ان ننظر اليها من ناحية علاقتها بالاخراج واسلوبه الذى قد تزيد فى رونقه او تحط من قيمته وهى تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكهم لذا فان لها اهميتها فى اظهار انسجام الصورة فى الاطار المسرحى كما انها تتخذ اشكالا مختلفة حسب الاضواء المختلفة.

ان المخرج المتكامل الرؤية هو الذى يحدد مع مصمم الملابس شكل الملابس وخاماتها وزخارفها والوانها بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والاضاءة المسرحية بل مع العقود والقفازات وجميع الاكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحى او اكسسوارات الممثل الشخصية فالمخرج اذا لم يعط لكل هذا اهمية واذا لم يدقق فى كل شئ حتى فى اصغر التفاصيل فلن يقدم عرضا مسرحيا ناجحا جديرا بمشاهدته ملايين الناس وعشرات النقاد.

أثر الإضاءة على الماكياج

ان الاضاءة السيئة تسبب فى افساد الماكياج اما الاضاءة الموظفة توظيف علميا وفنيا بمهارة فتعتبر عامل من عوامل اظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج للشخصيات على خشبة المسرح ومن هنا لزم على مصمم الاضاءة والماكيير التعاون الكامل للحصول على افضل النتائج. كما لا يخفى علينا ان توجيه ضوء ملون الى لون الماكياج قد يؤدى الى تغيير كبير فى كثافة لون الماكياج فمثلا توجيه ضوء اخضر على وجه ممثل مغطى بلون احمر يحول وجه هذا الممثل الى لون اسود.. من هنا وجب على المخرج المسرحى ضرورة اختيار الوان الماكياج لتتناسب مع الاضاءات العامة والخاصة على خشبة المسرح كما يتعين عليه ضرورة ابداء النصائح لمصمم الاضاءة المسرحية حتى يتفادى اية اضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين. واللون الكهرمانى فى الضوء هو انسب الالوان التى تكسب الماكياج دفئا وتؤكد تفاصيله والضوء الاحمر الفاتح يحول جميع الالوان الخاصة بالماكياج الى رماديا ما عدا اللونين الازرق والاخضر بينما اللون الاحمر القاتم يفسد الوان الماكياج .

الماكياج وأثره فى التكوين المسرحى

استعمل الماكياج منذ اقدم العصور للزينة لدى الجمهور ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح فكان الرومان يصبغون شعورهم او يبيضونها ويصبغون اقدامهم وركبانهم واستعملوا الوان شتى من المساحيق كما استعمل المصريون القدماء الكحل والحناء ورسموا خطوطا سوداء حول عيونهم ودهنوا اجسادهم بالزيوت العطرية تبدوا لامعة براقة.

وكان للاقنعة اهمية عظمى فى المسارح الرومانية والاغريقية للتعريف على الشخصيات فلونت الاقنعة وشكلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التى يريد الممثل تصويرها واستعمل الافريقيون والساميون والصينيون واليابانيون والهنود وهنود امريكا الحمر والماورى وغيرهم الاقنعة فى الاحتفالات والرقص الدينى كما استعملوها لبث الذعر فى قلوب اعدائهم وقت القتال.

وحتى العصر الاليزابيثى كانت تستخدم الاقنعة بمختلف اشكالها لاغراض مسرحية فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل كل شخصية او عاطفة ونقشت على كل قناع ملامح خاصة. ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية فى سهوله ويسر ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعا للادوار التى يقوم بها انتشراستعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة فى الماكياج المسرحى. وظلت طبقة الماكياج سميكه اشبه بالقناع حتى السنوات الاخيرة ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الابحاث والتجارب للحصول على مواد الماكياج لتعطى مظهرا طبيعيا او قريبا من الطبيعى قدر المستطاع وذلك بسبب تقدم طرق الاضاءة الحديثة الباهرة ودقه عيون الات التصوير الفاحصة فى السينما والتليفزيون .

ان بعض المخرجين لا يحبون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالاثر الخطى effect documentary فى اخراجهم بعدم استعمال الماكياج للرجال وفى بعض الاحيان للسيدات ايضا ومما يؤسف له انه فى اغلب الاحوال لا يبدو الممثل طبيعيا على خشبة المسرح اذ يضفى عدم استعمال الماكياج على الممثلين

صبغة العمومية المألوفة commonness باظهار كل عيب او بقعة فى وجوههم. عند اذ تكون الحقيقة الواقعية مكروهه وتضيع اجادة الممثل فى تمثيل دوره لان ذهن الجمهور قد يشرد عن متابعة الدور بسبب عدم استعمال الماكياج او يستعمله بما يكفى فقط لاظهار الشخصية.

ويتحكم الضوء فى الماكياج الى درجة كبيرة فالاضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج اى تقلل من احكامه كما ان الاضاءة الصحيحة وليدة الخبرة مساعد قوى لفن الماكياج.

المكياج الذى يلائم شخص ما تمام الملائمة قد لا يصلح لشخص اخر ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الاضاءة ووضعها فى الحسبان فاذا كانت الاضاءة ستتغيرمن منظر الى اخر تغيرا ملحوظا وجب تغيير الماكياج التابع لها والشخص الوحيد الذى يعتمد على حكمه فى ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج.

الاكثار من الماكياج بغرض التنكر غير مقبول فى المسرح ومن الاحسن الاقتصار على الضرورى منه فما الماكياج الا وسيلة ملائمة الوجه للدور والماكياج الظاهر يسبب تشتتا ذهنيا للمتفرجين ".

هناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج وهو اثر المسافة effect of distance فالمسافة تطمس المعالم لذلك يجب تاكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية والاضاءة المسرحية تبيض الوان الوجه لذا يجب على اغلب الممثلين والممثلات ان يلونوا جفونهم وحواجبهم ويصبغون خدودهم باللون الاحمر حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية. وقلما تعكس الاضواء المسرحية

على الممثل ظلالا طبيعية وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى وفى المنطقة السفلى للانف والذقن.

اذن فاهم وظائف الماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين وفى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعالة لنقل انواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت كما انه من وظائفه معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوءالشديد المركز على المنصة واخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم التى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى اولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين. وتؤثر الملابس فى الالوان والماكياج الى حد كبير.

الفصل الخامس

الإضاءه المسرحية

الفصل الخامس

الإضاءة المسرحية

تاريخ تطور الإضاءة المسرحية

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملاً لفنيات العرض المسرحى، ويغتنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملاً بثلاث نقلات أو أكثر أو أقل. وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً بينما الإضاءة المسرحية هى لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها.

الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية :

١- الرؤية

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخياً- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو أكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد.

٢- التأكيد والتركيز

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣- التكوين الفني:

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسى للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة و التكوينات البصرية الأخرى.

٤- خلق الجو الدرامى

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

٥- الإيهام بالطبيعة

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

٦- الدلالة على الزمان والمكان

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الاضاءة ان تعمل للإخراج اكثر من مجرد اظهار الممثلين ، تستطيع الاضاءة ان تسهم بقدر عظيم في احداث الاثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الالوان فيستطيع ان يزيد من الحالة المسرحية او يتلف تلك الحالة فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الاساسية للمنظر او المسرحية وكذلك تقوم الاضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه الي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن ان يبدو جميلا الا اذا اضئ اضاءة صحيحة واحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم او المنظر الضعيف التنفيذ ان يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية."

اولا : مرحلة الاعتماد علي الضوء الطبيعي :

" إعتمد الانسان علي ضوء الشمس وترتب علي ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعة الشمس إلي منطقة التمثيل وكان لهذه المرحلة عيوبها حيث كانت العروض تخضع لتقلبات الجو ومرهونة بسطوع الشمس أو إختفائها وكانت جميع العروض صباحية.

ثانيا : مرحلة اكتشاف الضوء الصناعي :

١- اكتشاف النار : إستخدمت المشاعل لإنارة العروض داخل الكهوف كما أستخدمت المشاعل في العروض الصباحية كتعبير رمزي عن المشاهد التي تحدث ليلا -(المسرح الفرعوني والمسرح الاغريقي). أما المسرح الروماني

فأغلب العروض صباحية تعتمد علي الضوء الطبيعي – وفي بعض العروض التي أُقيمت ليلاً فأستعملت المشاعل ومصابيح الزيت.

أما في مسرح العصور الوسطي فقد أعتمدت الإضاءة علي الشموع بدلا من المشاعل في العروض التي تتم داخل الكنيسة – أما العروض المقامة في الساحات فقد أعتمدت علي الضوء الطبيعي – ثم جاء عصر النهضة في إيطاليا وظهرت فيه الإضاءة المسرحية بأسلوب جديد نتيجة أفكار فناني هذا العصر أمثال –(سباثيني – سيريليو ---------) فقد إبتكر فنانو هذا العصر فكرة تخفيض الإضاءة في المسرحيات المأسوية بإستخدام أواني أسطوانية معدنية مدلاه من أعلي بواسطة خيوط معدنية رفيعة لتغطية الشموع ويخرج ضوء خافت من ثقوب بالاواني الاسطوانية عند تغطية الشموع بها – كما فكروا في إخفاء مصدرالضوء الذي كان يرهق عيون المشاهدين بسبب وضعها أمامهم فقد إبتكر سباثيني فكرة إستخدام حواجز علي شكل حرف T أمام كل شمعة علي طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين بينما إبتكر سيريليو طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي أعتمدت علي إستخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل.

في القرن السابع عشر(المسرح الأليزابيثي) أعتمد علي الإضاءة بواسطة الشموع وفي المسارح المقفلة كانت الإضاءة مركزة في ُثريا دائرية كبيرة ذات شموع كثيرة وكانت تضيئ كلا من الصالة والخشبة كما وضعت ثُريات أخري صغيرة أمام وخلف الأجنحة لتضيئ المناظر كما أستخدمت

الإضاءة الأرضية لتأكيد معالم الممثلين أما بالنسبة للمشاهد الليلية فقد كان الممثلون يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل.

– وفي القرن الثامن عشر قام الممثل(دافيد جاريك) بتحديد الضوء أعلي خشبة المسرح حرصاً علي تأكيد الضوء علي الممثلين أما المناظر فقد أضيئت بمصادر ضوئية جانبية مع إستخدام إضاءة ملونة بوضع مصادر جانبية خلف ستائر ملونة

– أما (لوثر بورج) فقد ألغي الإضاءات الأرضية وإستخدم الزجاج المصبوغ أمام مصدر الضوء لتلوين الممثلين كما حاول إعطاء المؤثرات الضوئية بعض الإهتمام مثل (تأثير ضوء الشمس و ضوء القمر – النار – البرق – غيرها)

– أما الفنان (ادولف ابيا) فقد كان له إهتماماً بالغاً بالإضاءة علي خشبة المسرح يقول : أن الإضاءة المطلوبة ليست بإستخدام الأمشاط للإنارة ولكن الإضاءة التي تخدم إظهار الشكل من الأرضية والتي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاثة.

وقد ذكر (ابيا) في نظريته عن الضوء والفراغ :

– أن أي شكل له خطوطه الخارجية ويجسمه ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل– وأن هذا الشكل يصبح فناً في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. (إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل).

وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءة وكان من نتاج غاز الإستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية ومشط النور

عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقياً في مقدمة الخشبة وعلي أجناب الخشبة بشكل رأسي أو يدلي أفقياً أعلي الممثل من السوفيتا .

– وفي القرن التاسع عشر تطورت الإضاءة المسرحية بفضل الكهرباء والتي كانت بداية الطريق نحو آفاق جديدة في فنية الإضاءة المسرحية ويرجع الفضل في تطوير الإضاءة بعد الله إلي العالم (توماس اديسون) في إختراع المصباح الكهربائي المتوهج عام ١٨٧٩ – وعرف المصباح الكهربائي طريقه إلي المسرح في عام ١٨٨٠ فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية .

– وجاء القرن العشرون بالإبتكارات العديدة في الإضاءة وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة والجديد في ميكانيكية المسرح – وقد إعتلي المسرح العديد من الإجهزة الالكترونية التي ساعدت علي تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخري.

خصائص الإضاءة المسرحية

١– كمية الضوء

٢ – لون الضوء

٣ – كيفية توزيع الضوء

وظائف الاضاءة :–

١– تحقيق الرؤية الكاملة

٢ – تأكيد الشكل

٣ – الايهام بالطبيعة

٤ – التكوين الفني

٥ – خلق الجو الدرامي

البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء – ويقول – ادولف ابيا – (أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

ملحوظة : تخدم الجو التراجيدي الألوان الخضراء والزرقاء المأسوي– بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي – وإذا تحقق ذلك حصلنا علي التكوين الفني المطلوب

مصمم الإضاءة المسرحية :

"يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية وإحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الإنتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع

الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة.

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:

١- إضاءة محددة.

٢- إضاءة عامة.

٣- مؤثرات خاصة.

- تركز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

- أما الإضاءة العامة فتستعمل لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

– ويشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات إستخدام الضوء وآلياته. ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة.

" **المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحي :**

– وضع خريطة لأماكن توزيع الاضاءة.

– تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه علي لوحة التوزيع.

– تحديد زاوية سقوط الاشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات.

– تحديد كمية الاضاءة الخاصة للأماكن والاحداث والاشخاص.

– توزيع وتخصيص معدات الاضاءة بالمسرح بما لا يجعل تشغيل كساف فترة طويلة دون كشاف اخر عاملا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية اثناء العرض المسرحي.

– مراعاة اضاءة وجه الممثل ايضا اينما تحرك علي خشبة المسرح.

– اشرافه شخصيا علي تثبيت الاجهزة الكهربائية في اماكنها والتأكد من سلامة

التركيب حفاظا للأرواح والوقت.

بداية الإضاءة في المسرح

في عام ١٨١٥م اخترع العالم البريطاني همفري ديفي Humphry Davy المصباح الكربوني، ولم يستخدم هذا المصدر الضوئي القوي في المسرح إلا بعد نصف قرن تقريباً من اكتشافه، وبالرغم من عيوبه الكثيرة آنذاك والتي تتلخص في أنه يعطي ضوءاً غير ثابت ويحدث صوتاً مسموعاً عند تشغيله، كما لا يمكن التحكم في قوته ويحتاج إلى عناية كبيرة، بالرغم من هذا إلا أنه ساهم مساهمة جدية في المسرح.

وفي عام ١٨٧٩م الذي كتب فيه هنريك إبسن مسرحية "بيت الدمية" اخترع توماس إديسون Thomas Edison المصباح المتوهج. وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد. وكانت "أوبرا باريس" أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة على المسرح عام ١٨٨٠م. وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى كافة مسارح العالم. وبانتهاء القرن التاسع عشر الميلادي ظل استعماله سائدا ولم يتوصل أحد إلى معرفة المصباح الكشاف ذي الإضاءة القوية المركزة حتى إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى.

ومع أن البحوث البدائية في الإضاءة المسرحية حتى القرن العشرين الميلادي كانت لإيجاد إضاءة أفضل، والمحاولات المستمرة لاكتساب ميزات أخرى جديدة، فقد أجرى سيرليو وساباتيني التجارب على المؤثرات الضوئية.

وكان السير هنري إرفنج من أوائل الذين استغلوا قدرات الإضاءة المسرحية الجديدة في عرض مسرحياته فأثارت الاهتمام. كذلك اكتشف بلاسكو الكشاف الصغير ذا المصباح المتوهج بدلاً من الجهاز الكربوني،

وقد سمي هذا الكشاف "الصغير". والإضاءة بالنسبة للمسرحية كالموسيقي بالنسبة للأغنية. وقد كتب بلاسكو قائلاً: "لا يوجد أي عامل آخر يدخل في المسرحية له مثل هذا التأثير في الأمزجة والأحاسيس".

وبالرغم من جهود بلاسكو البارزة فإنها توارت في فن الإضاءة المسرحية بفضل أدولف آبيا. الذي كتب في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي آراء في الإضاءة المسرحية كانت سابقة لأوانها بنصف قرن على الأقل. فقد كان أول من اعترض على الإضاءة المسطحة المتعادلة الناتجة عن استخدام الإضاءة الأرضية وإضاءة البراقع الساترة. وقد أطلق آبيا على هذه الإضاءة غير المركزة، الإضاءة العامة.

إن أي محاولة لوضع خطة ثابتة لإضاءة مسرح اليوم تكون مجازفة وصعبة لأن هذا الفن ما زال في بدايته. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مسرحيتان اثنتان متشابهتين تمام التشابه، كما أن المسارح نفسها تختلف في بنائها الهندسي مما يجعل اختلاف الإضاءة أمراً حتمياً.

ان وظيفة الاضاءة هي اعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما ان الاضاءة يؤكد الابعاد الثلاثة للشكل او الممثلين بين الظل والضوء – ويقول – ادولف ابيا – (ان درجة الظل تعادل درجة الضوء في اضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الاضاءة ايضا الايهام بالطبيعة باعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالاضافة الي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذاتمعنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية:

١- الرؤية

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخياً- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو اكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد.

٢- التأكيد والتركيز

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلا صغيرا على الخشبة أو جزءا محدودا منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقيالأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣-التكوين الفني:

للإضـــاءة جماليـــات لاتحصـــى مـــن خـــلال إســـتخدامها للـون وتمازجـه والشـكل الهندسـى للبقعةالضـوئية وتفاعلهـا مـع شـكل آخـر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرهامن خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة والتكوينات البصرية الأخرى .

٤- خلق الجو الدرامى

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمنالممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلالاللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها فيتكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ .

٥- الإيهام بالطبيعة

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة .

٦- الدلالة على الزمان والمكان

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ (والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

اولا : مرحلة الاعتماد علي الضوء الطبيعي :

إعتمد الانسان علي ضوء الشمس وترتب علي ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعة الشمس إلي منطقة التمثيل وكان لهذه

المرحلة عيوبها حيث كانت العروض تخضع لتقلبات الجو ومرهونة بسطوع الشمس أو إختفائها وكانت جميع العروض صباحية.

ثانيا : مرحلة اكتشاف الضوء الصناعي :

١- اكتشاف النار : إستخدمت المشاعل لإنارة العروض داخل الكهوف كما أستخدمت المشاعل في العروض الصباحية كتعبير رمزي عن المشاهد التي تحدث ليلا -(المسرح الفرعوني والمسرح الاغريقي). أما المسرح الروماني فأغلب العروض صباحية تعتمد علي الضوء الطبيعي - وفي بعض العروض التي أُقيمت ليلاً فأستعملت المشاعل ومصابيح الزيت.

أما في مسرح العصور الوسطي فقد أعتمدت الإضاءة علي الشموع بدلا من المشاعل في العروض التي تتم داخل الكنيسة - أما العروض المقامة في الساحات فقد أعتمدت علي الضوء الطبيعي - ثم جاء عصر النهضة في إيطاليا وظهرت فيه الإضاءة المسرحية بأسلوب جديد نتيجة أفكار فناني هذا العصر أمثال -(سباثيني - سيريليو --------) فقد إبتكر فنانو هذا العصر فكرة تخفيض الإضاءة في المسرحيات المأسوية بإستخدام أواني أسطوانية معدنية مدلاه من أعلي بواسطة خيوط معدنية رفيعة لتغطية الشموع ويخرج ضوء خافت من ثقوب بالاواني الاسطوانية عند تغطية الشموع بها - كما فكروا في إخفاء مصدرالضوء الذي كان يرهق عيون المشاهدين بسبب وضعها أمامهم فقد إبتكر سباثيني فكرة إستخدام حواجز علي شكل حرفT أمام كل شمعة علي طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين بينما إبتكرسيريليو طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي أعتمدت علي إستخدام زجاجات بها سائل ملون

يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل.

في القرن السابع عشر(المسرح الأليزابيثي) أعتمد علي الإضاءة بواسطة الشموع وفي المسارح المقفلة كانت الإضاءة مركزة فيُ ثريا دائرية كبيرة ذات شموع كثيرة وكانت تضيئ كلا من الصالة والخشبة كما وضعت ثُريات أخري صغيرة أمام وخلف الأجنحة لتضيئ المناظر كما أستخدمت الإضاءة الأرضية لتأكيد معالم الممثلين أما بالنسبة للمشاهد الليلية فقد كان الممثلون يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل.

– وفي القرن الثامن عشر قام الممثل(دافيد جاريك)بتحديد الضوء أعلي خشبة المسرح حرصاً علي تأكيد الضوء علي الممثلين أما المناظر فقد أضيئت بمصادر ضوئية جانبية مع إستخدام إضاءة ملونة بوضع مصادر جانبية خلف ستائر ملونة

– أما (لوثر بورج) فقد ألغي الإضاءات الأرضية وإستخدم الزجاج المصبوغ أمام مصدر الضوء لتلوين الممثلين كما حاول إعطاء المؤثرات الضوئية بعض الإهتمام مثل (تأثير ضوء الشمس و ضوء القمر – النار – البرق – غيرها)

– أما الفنان (ادولف ابيا) فقد كان له إهتماماً بالغاً بالإضاءة علي خشبة المسرح يقول : أن الإضاءة المطلوبة ليست بإستخدام الأمشاط للإنارة ولكن الإضاءة التي تخدم إظهار الشكل من الأرضية والتي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاثة.

وقد ذكر (ابيا) في نظريته عن الضوء والفراغ :

– أن أي شكل له خطوطه الخارجية ويجسمه ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل– وأن هذا الشكل يصبح فناً في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. (إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل).

وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءة وكان من نتاج غاز الإستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية ومشط النور عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقياً في مقدمة الخشبة وعلي أجناب الخشبة بشكل رأسي أو يدلي أفقياً أعلي الممثل من السوفيتا .

– وفي القرن التاسع عشر تطورت الإضاءة المسرحية بفضل الكهرباء والتي كانت بداية الطريق نحو آفاق جديدة في فنية الإضاءة المسرحية ويرجع الفضل في تطوير الإضاءة بعد الله إلي العالم (توماس اديسون) في إختراع المصباح الكهربائي المتوهج عام ١٨٧٩ – وعرف المصباح الكهربائي طريقه إلي المسرح في عام ١٨٨٠ فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية .

– وجاء القرن العشرون بالإبتكارات العديدة في الإضاءة وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة والجديد في ميكانيكية المسرح – وقد إعتلي المسرح العديد من الإجهزة الالكترونية التي ساعدت علي تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخري.

خصائص الإضاءة المسرحية:

١– كمية الضوء

٢ – لون الضوء

٣ – كيفية توزيع الضوء

وظائف الاضاءة :-

١- تحقيق الرؤية الكاملة

٢ - تأكيد الشكل

٣ - الايهام بالطبيعة

٤ - التكوين الفني

٥ - خلق الجو الدرامي

البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء - ويقول - ادولف ابيا - (أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

ملحوظة : تخدم الجو التراجيدي الألوان الخضراء والزرقاء المأسوي- بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي - وإذا تحقق ذلك حصلنا علي التكوين الفني المطلوب.

مصمم الإضاءة المسرحية :

"يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية وإحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الإنتقال من شروق الشمس

إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التييدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة.

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:

١- إضاءة محددة.

٢- إضاءة عامة.

٣- مؤثرات خاصة.

- تركز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

– أما الإضاءة العامة فتستعمل لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

– ويشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات إستخدام الضوء وآلياته. ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة

مدلولات الألوان

للألوان أثرها على مزاج الناس فهى تنقل تعبيراً قوياً، وتثير فى الحس مشاعر خاصة، وتؤثر فى النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان لأخر. لذا يمكن أن تستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها فى العمل المسرحى، وبذلك تؤثر فى المشاهد تأثيرا قوياً مبعثه كل من المضمون والشكل على خشبة المسرح.ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من أنطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية يمكن القول بأن لكل لون مدلولاته:

الأبيض

مرتبط بالبراءة والرقة والسلام والتضحية والطهارة والنظافة والنور، كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة. وعن تأثيره الرمزى كما ثبت من إحدى التجارب السيكولوجية فوجد أنه يرمز إلى مختلف الفنون.

الأسود

ارتباط بالخوف والحزن والظلام والدهشة والرعب والمكر والخبث والشرف والجريمة واليأس وبصفة عامة فإن الأسود هو العزاء والحزن والفزع حيث تأثيره الرمزى فهو يرمز إلى مختلف الفنون.

الأحمر

وهو من الألوان الساخنة لذا فهو لون مثير له خواصه العدوانية فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة، وهو يعبر عن النار والدم ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسى المربع حيث أن فيه استقراراً، أما تأثيره الرمزى فهو يرمز إلى الفن أما من حيث تأثيره الفسيولوجى فهو لون يثير حالات الألتهاب ويساعد على الغضب ، واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب ويُسرع فى إيقاع الدورة الدموية لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق فى الأنسجه داخل الجسم ويمكن استخدامه فى المشاهد المسرحية المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل وكذلك فى المشاهد التى تحتاج إلى القسوة و الصرامة.

الرمادى

وهو أقل شدة من اللون الأسود ويوحى بالبروده ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكأبة والحزن والأنقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة وهو هادئ و محايد.

البرتقالى

من الألوان الساخنة ويستخدم دلالة على الدفء والوفرة والحرارة كما أنه يعبر عن التوهج الأشتعالى وقد توصل العالم لانج إلى أن لكل لون خصيصة معينة وهو يرى أن اللون البرتقالى لون محبب للنفس (اجتماعى) أما تأثيره النفسى ففيه الاحتمال والقسوة ويمكن أن يكون كالمستطيل فى الأشكال الهندسية.

الأصفر

يعبر عن لون ضوء الشمس وعن السرور كما أنه لون منشط للفكر الفلسفى وأثبت لانج فى تجاربه، أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث فى الأشكال الهندسية، ويرمز إلى العلم ومن تأثيره الفسيولوجى نجد أنه لون منشط لخلايا الفكر ويستعمل فى مكاتب العمل. والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة (الأصفر الفضى) أما الأصفر الليمونى فينتمى إلى الألوان الباردة.والأصفر هو أكثر الألوان أستضاءة ونورانية فهو لون الشمس والحرارة أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن والإنحطاط والضعف والغيرة والغش والخداع.

البنى

ورمز الريف والحصاد والوفرة وهو لون هادئ ومحافظ وفيه وقار ولو أنه أيضا يميل إلى القذارة.

الأخضر

هو لون يعبر عن لون الطبيعة يوحى بالراحة وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل وإذا رمزنا به لإحدى المهن فهو يرمز إلى مهنة الطب ويمكن تشبيهه هندسيا بالشكل المعين ومن حيث التأثير الفسيولوجى فهو لون مسكن ومنور. واللون الأخضر يوحى بالبرودة وبالماء والهدوء والسلام ويرى فيه ايزنشتاين لون التجديد والربيع والأمل ويرتبط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار وكذلك يرتبط اللون الأخضر بمعانى النعيم والجنة.

الأزرق

من ألوان المجموعة الباردة أنه لون الهدوء والصفاء، ويقلل من الهياج والثورة، ويساعد على الإستغراق والتركيز ويرتبط هذا اللون بالسماء والماء فى الطبيعة فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل والأزرق إن اجتمع مع الأخضر فهو يمثل أقصى درجات البرودة ويوحى بالخفة والخيال؛ فهو يعبر عن الحساسية والحيوية، وعن تأثيره النفسى فهو يوحى بالحقيقة والتجانس ويقابله فى العلوم المختلفة الفلسفة ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة. وهو لون شفاف مبلل يدعو إلى الخوف وإلى الأحتقار فى الوقت نفسه.

البنفسجى

رمز الحزن والعواطف والهدوء والغنى والأبهة فى الوقت نفسه، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة وهو لون مهدئ ملطف. كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية وإذا أردنا أن نضع شكلاً هندسياً مقابلاً له فهو

الشكل البيضاوى. إن اللون البنفسجى لون عميق ناعم وعندما يكون مائلاً للزرقة فهو ينتمى للألوان الباردة أما إذا كان بنفسجياً مائلاً للحمرة فهو لون ساخن وهذا اللون فيه عزاء وفيه يأس أيضاً. أما من حيث تأثيره الفسيولوجى فهو يؤثر على القلب والرئتين ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم.

الأُرجوانى

رمز الفخامة والغنى لذا فهو دائما يغطى حوائط وأثاث القصور الملكية، وهو رمز البطولة والشجاعة وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء إلا أنه فى نفس الوقت يوحى بالحزن.

وقد يختلف كثيراً مدلول الألوان النقية الكاملة التشبع عن مدلولها لو نقص تشبعها فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خفف بالأبيض وصارورديا فلن يدل على جميع المعانى السابقة التى ذُكرت عنه بل قد يصبح لوناً مرحاً يناسب الدلال، والخفة لذا نرى البنات الصغيرات السن يرتدين هذا اللون بكثرة. كما أن اللون الأزرق المخفف بالأبيض تنطبق عليه الملحوظات السابقة نفسها فتتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون بكثرة

العوامل النفسية والفسيولوجية للون التى تؤثر على إدراكنا له

من الملاحظ أن الألوان الدافئة تظهر كأنها تتقدم وتنتشر أما الألوان الباردة فتظهر وكأنها ترتد وتتقلص ويظهر ذلك جيداً إذا ما كان هناك تباينات بين كلا النوعين من الألوان. وقد حددت مدام لينور كنت قوة تأثير بعض الألوان على نفسية المتفرج على النحو التالى:

اللون الأحمر:

لون النار والدم فهو ينتج الحرارة. إشعاعاته القريبة من المنطقة تحت الحمراء فى المجموعة الطبيعية تتغلغل بعمق فى أنسجة جسم الإنسان. إن اللون الأحمر يزيد من الأنفعال الثورى، ولذلك فإنه يسبب ضغطاً دموياً قوياً وتنفساً أعمق، إنه لون الحيوية والحركة.

اللون البرتقالى:

لون التوهج والإشتعال يوحى بالدفء كما يوحى بالإثارة.

اللون الأصفر :

لون الشمس إنه لون المزاج المعتدل والسرور. مركز نورانية شديدة فى مجموعة ألوان الطيف. إنه محرك للأعصاب يستعمل أحياناً فى علاج بعض الأمراض العصبية.

اللون الأخضر:

لون الطبيعة منعش مرطب مهدئ. يوحى بالراحة. يضفى بعض السكينة على النفس البشرية. يستعمل أحياناً فى معالجة بعض الأمراض العقلية.

اللون الأزرق:

لون السماء والماء. إنه لون منتعش شفاف يوحى بالخفة. حالم قادراً على خلق أجواء خيالية، وفى المجال العاطفى يوحى بالسلام. كما أنه لون يساعد على تخفيض ضغط الدم، ويساعد على تهدئة النفس.

اللون الأَرجوانى:

لون مهدئ أيضا يوحى قليلاً بالحزن. من خواصه أنه رقيق رطب حالم. مازال هذا اللون يوحى بالفخامة والعظمة.وهناك من البنفسجى العميق الذى يوحى بالحزن ولون أخرمن البنفسجى يوحى بالإنتصار والعظمة ".

انواع أجهزة الإضاءة المسرحية:

تنقسم أجهزة الإضاءة المسرحية إلي قسمين أساسين:

الأول ________ أجهزة تركيز الضوء

الثاني ________ أجهزة غمر الضوء

أولاً: مجموعة تركيز الضوء

وتضم العديد من الانواع :

١- الكشافات التقليدية (البروجكتوراتprojectors)

والذي يتكون من

* الهيكل الخارجي (يصنع من رقائق الصلب ذات الشكل الاسطواني / مستطيل / مستدير / خماسي الاضلاع).

أ- فتحات تهوية دون أن تسمح بتسرب أي كمية من الضوء.

ب- مزود بعدسة ذات بعد بؤري معين لتركيز الأشعة ومحاط بإطار لوضع الشرائح الملونة.

ت- فتحة لتغيير اللمبة المحترقة أو للوصول إلي أي خلل داخل الكشاف وتختلف وجود تلك الفتحة حسب شكل الكشاف قد تكون علوية أو في أحد الجوانب أو في الخلف.

ث- مزود بزراع للتعليق في الهرسة.

ج- كابل.

* الفراغ الداخلي :

- أحجام الكشافات من (ربع كيلو ٢٥٠ وات) ثم نصف كيلو وكيلو و٢ كيلو حتي ١٠ كيلو وات.

أنواع الكشافات التقليدية:

تنقسم إلي نوعين رئيسين :

- القسم الأول (كشافات تقليدية ذات عدسة محدبة مستوية):

١- كشاف انجليزي نموذج ٢٣،٢٣ن

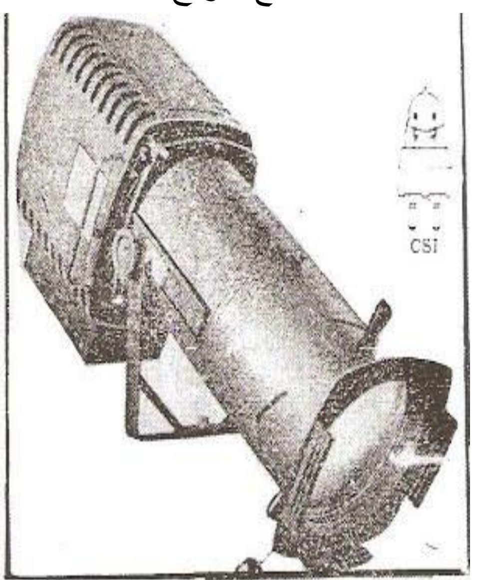


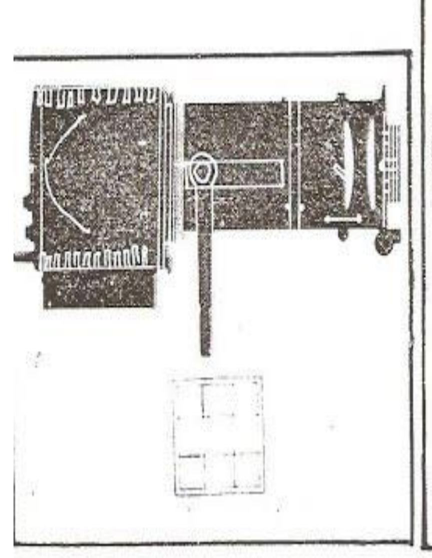


يسميه الانجليز كشاف مقدمة الصالة منه نوعان صغير الحجم ٥٠٠ وات وكبير الحجم ١٠٠٠ وات .

- الأجزاء الداخلية (الدواة – عاكس – اللمبة – عدسة – بوابة)

٢- كشاف تتبع نموذج ٧٦٥.





- أجزائه الداخلية (الدواة – العاكس – اللمبة – العدسة – البوابة)

- يستخدم لتتبع حركة الممثلين علي خشبة المسرح خاصة في عروض الأوبرا والباليه

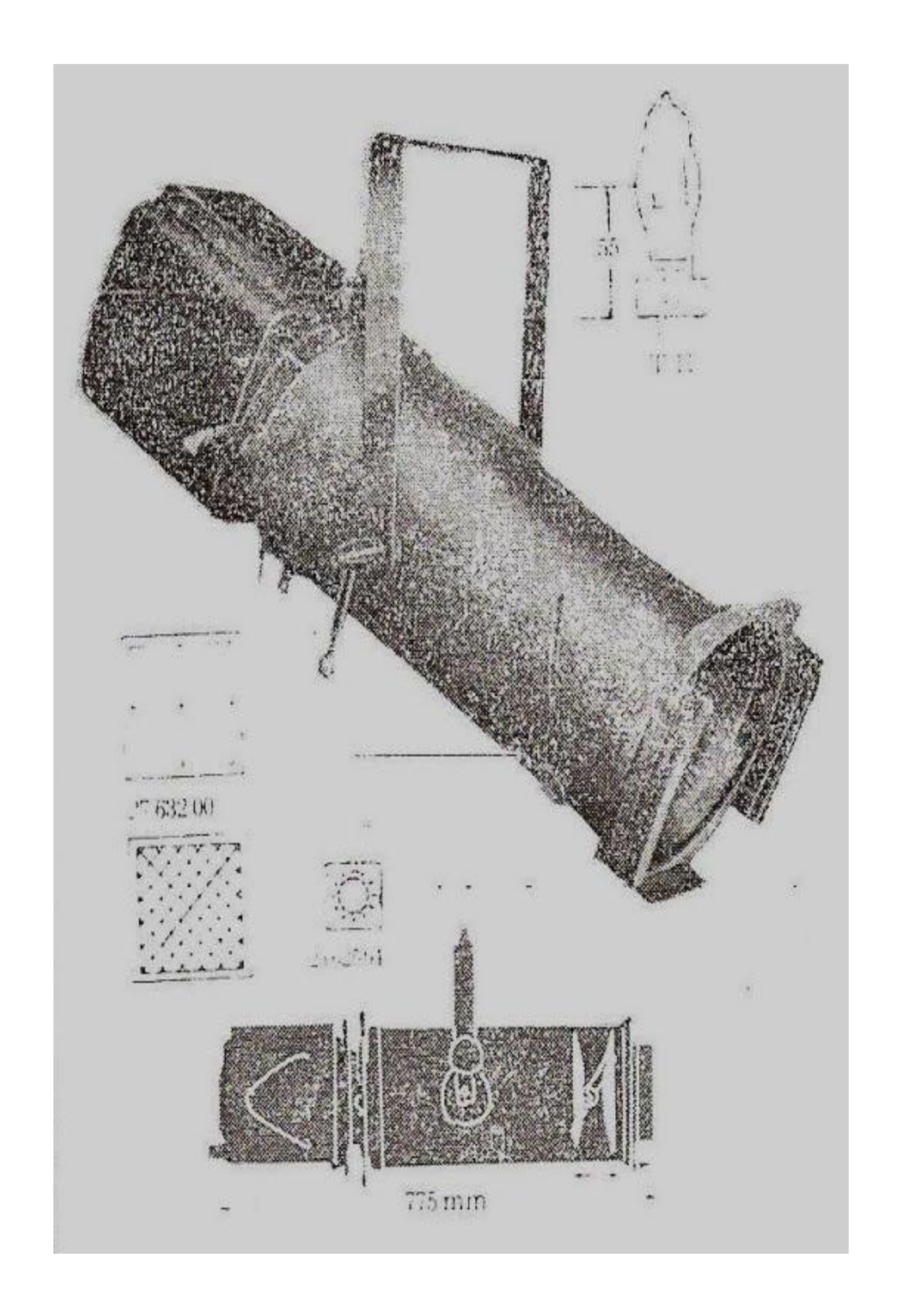
- ضوء مخروطي يمكن تشكيله حسب الحواجز القزحية.

٣- كشاف تتبع جانبي نموذج ٧٩٣ لا يختلف عن النموذج السابق إلا في حجم اللمبة

(الدواة – العاكس – اللمبة – العدسة – البوابة).

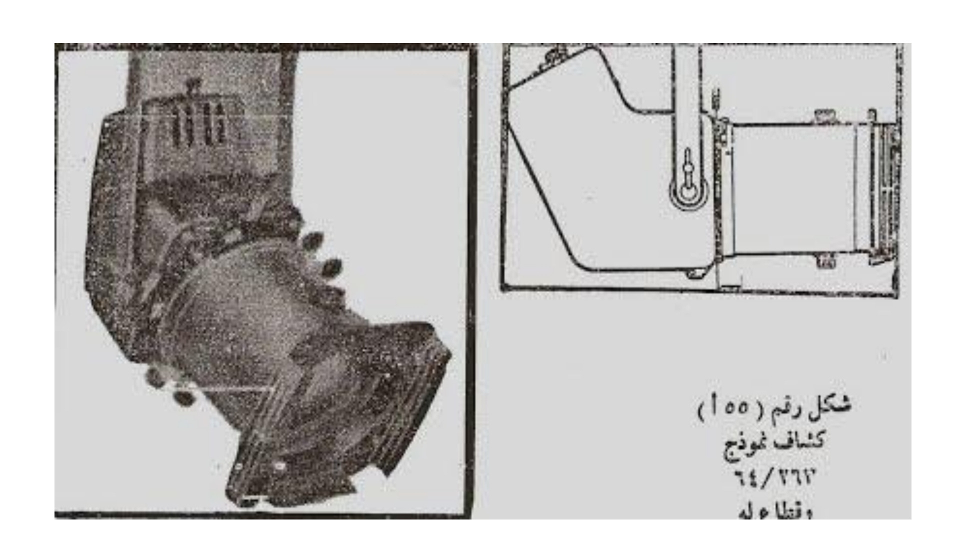
٤- كشاف ثنائي البؤرة نموذج ٧٧٤

- يعطي ضوءًا مخروطياً محدد الحواف.



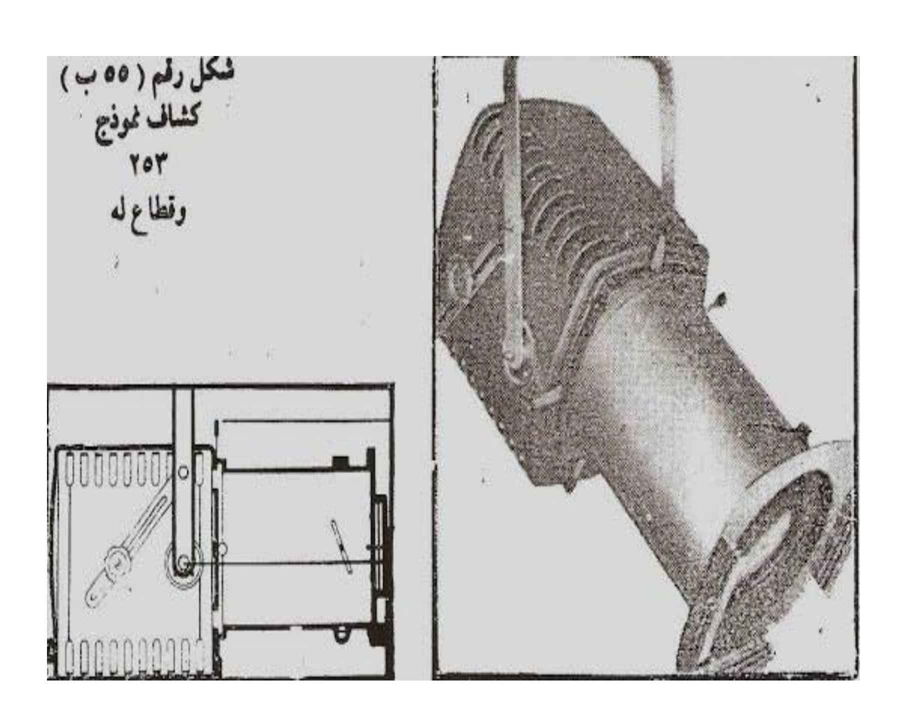
- يعطي ضوءًا مخروطياً محدد الحواف.

٥- كشاف ثنائي البؤرة نموذج ٢٦٣،٢٦٤ .



شكل رقم (٥٥ أ)
كشاف نموذج
٦٤/٢٦٢
وقطاع له

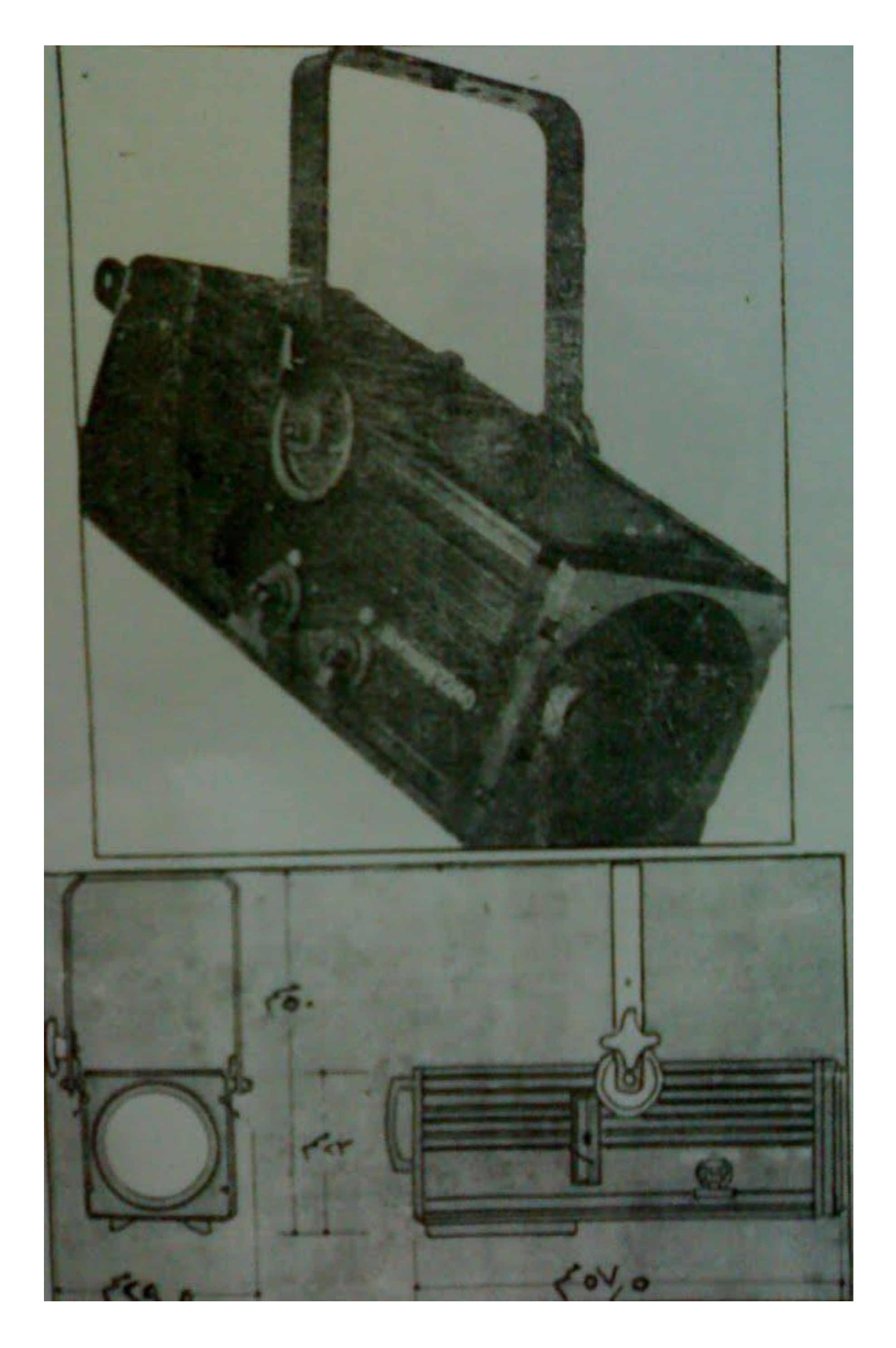
٦- كشاف نموذج ٢٥٣ .



شكل رقم (٥٥ ب)
كشاف نموذج
٢٥٣
وقطاع له

كل هذه الأنواع السابقة تعطي ضوءاً شديد التركيز وحزم ضوئية محددة الحواف

مجموعة كشافات الهارموني harmony



هي مجموعة متطورة من أجهزة الإضاءة المسرحية :

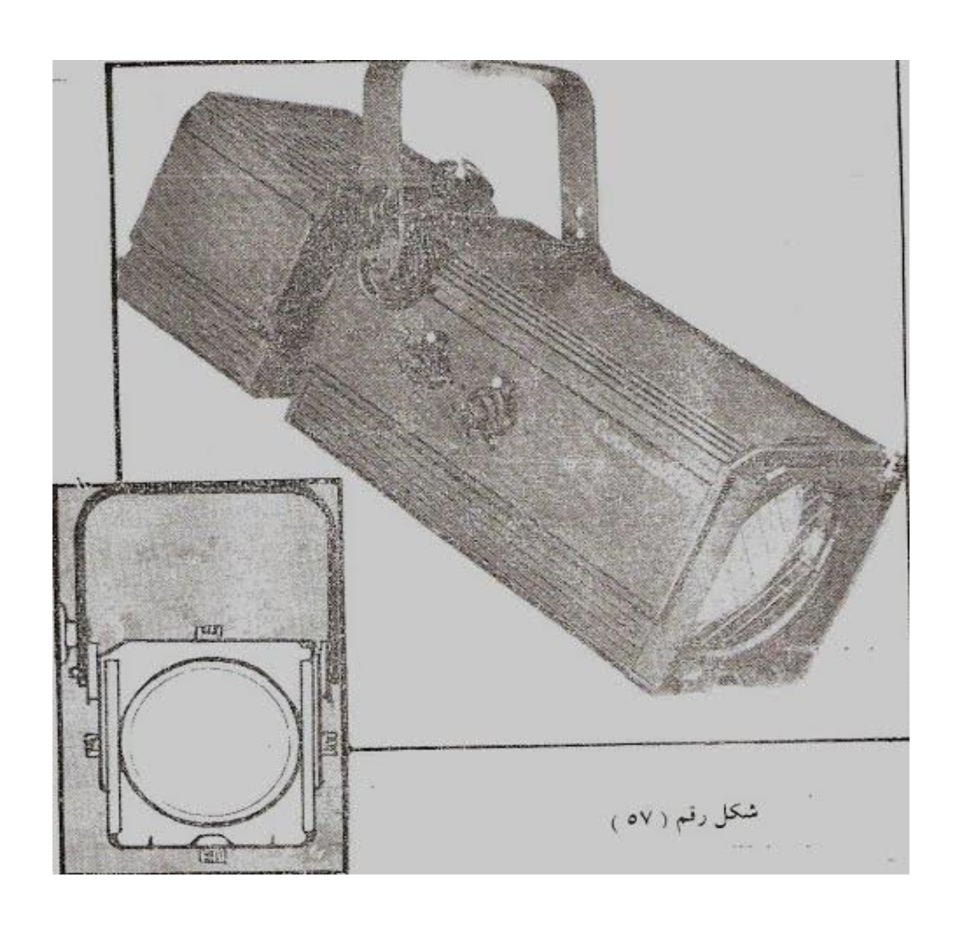
١- هارموني ٢٢/٤٠

يوجد منه أنواع تختلف في المواصفات والأحجام أهم هذه الأنواع :

أ- هارموني ب.س p.c غير مزود ببوابة شبه الكشاف السابق

ب- هارموني ف f غير مزود ببوابة يعطي أشعة غير محددة الحواف – أشعته غامرة.

مجموعة كشافات الكادينزا cadenza



شكل رقم (٥٧)

كانت (تعد أخر صيحة في عالم الإضاءة المسرحية تميزت تلك النوعية عن غيرها من الكسافات السابقة بنوعية الأشعة الصادرة عنها / شكلها الخارجي / تركيبها الميكانيكي– مزودة بوسائل أمان اضافية.

هناك أشكال متعددة لكل منها وظيفته التي تتفق مع ما أُعد له من إستخدامات (الدواة – العاكس – اللمبة – العدسة – البوابة).

أنواعه :

١- كادينزا ٢٢/١٢ بروفيل زاوية سقوطه ١٢-٢٢

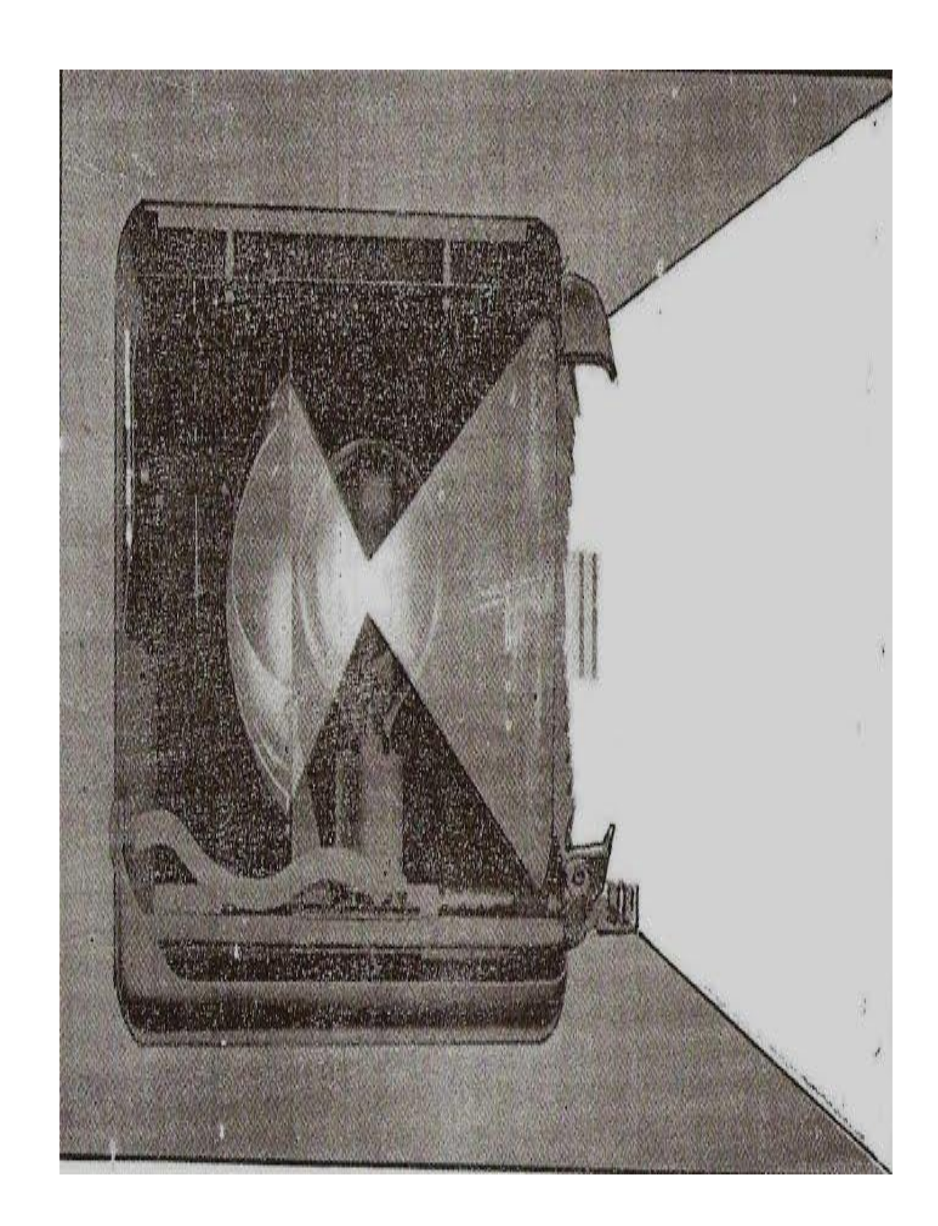
٢- كادينزا ٣٢/١٩ بروفيل مثل السابق مع الإختلاف في الحجم زاوية السقوط منوسط ١٩ مخروطاً متسعاً عند ٣٢ .

٣- كادينزا ٨ بروفيل زاوية سقوط أشعة الكشاف ضيقة جداا يستخدم في المسافات البعيدة

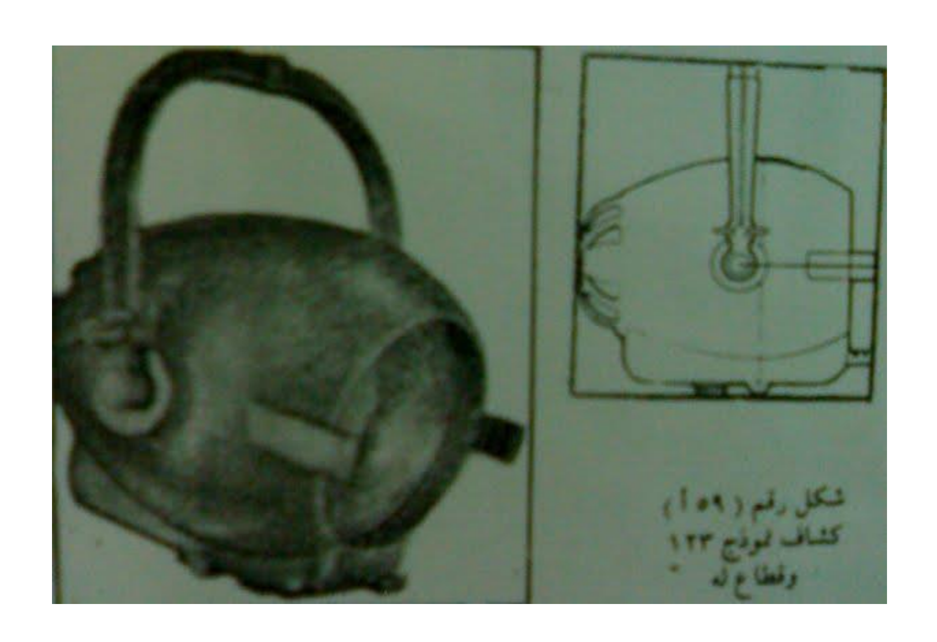
٤- كادينزا ب.س ذو عدسة منشورية محدبة.

٥- كادينزا ف عدسته فرينزل يعطي مخروطاً ضوئياً ناعماً غير محدد الحواف ضوءاً غامراً

القسم الثاني كشافات تقليدية ذات عدسة منشورية فريزنال :



١- كشافات فريزنال نموذج ١٢٣ .



شكل رقم (٥٩ أ)
كشاف نموذج ١٢٣
وقطاع له

تعطي دائرة ضوئية غير محددة الحواف من الضوء اللامع.

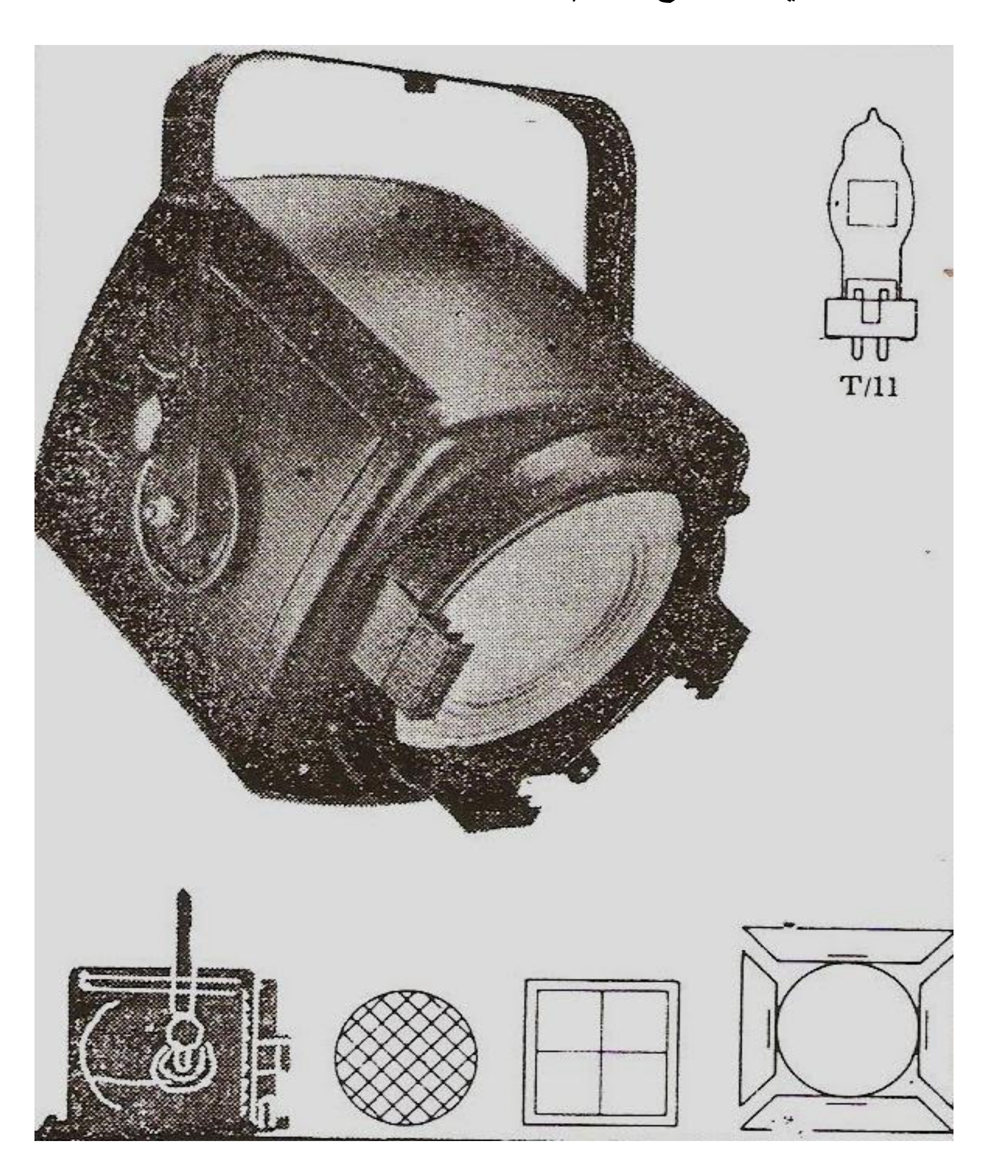
٢- كشاف فريزنال نموذج ٤٥ .



شكل رقم (٥٩ ب)
كشاف نموذج ٤٥
وقطاع له

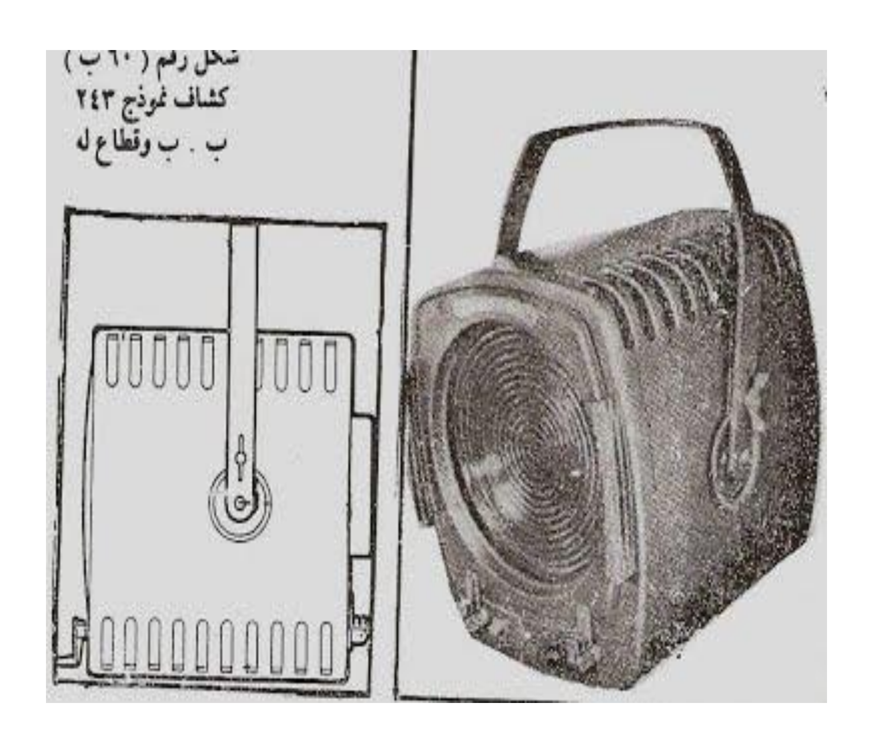
أشعته غير محددة الحواف.

٣- كشاف فريزنال نموذج ٢٤٣/٢٢٣ ١٠٠٠ وات



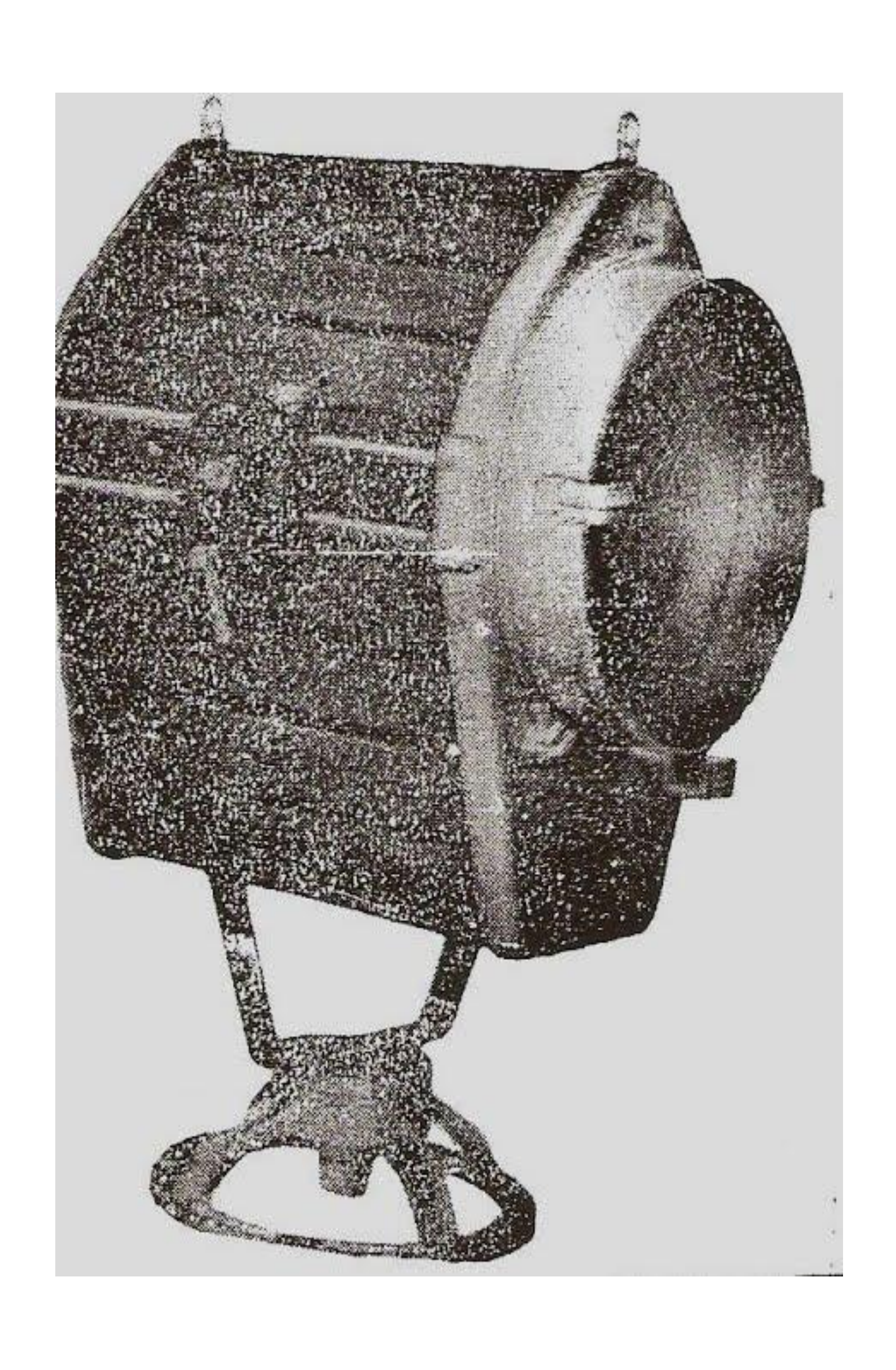
يعطي دائرة ضوئية قوية غير محددة الحواف.

٤- كشاف فريزنال نموذج ٢٤٣ ب.ب قوة ٢٠٠٠ وات

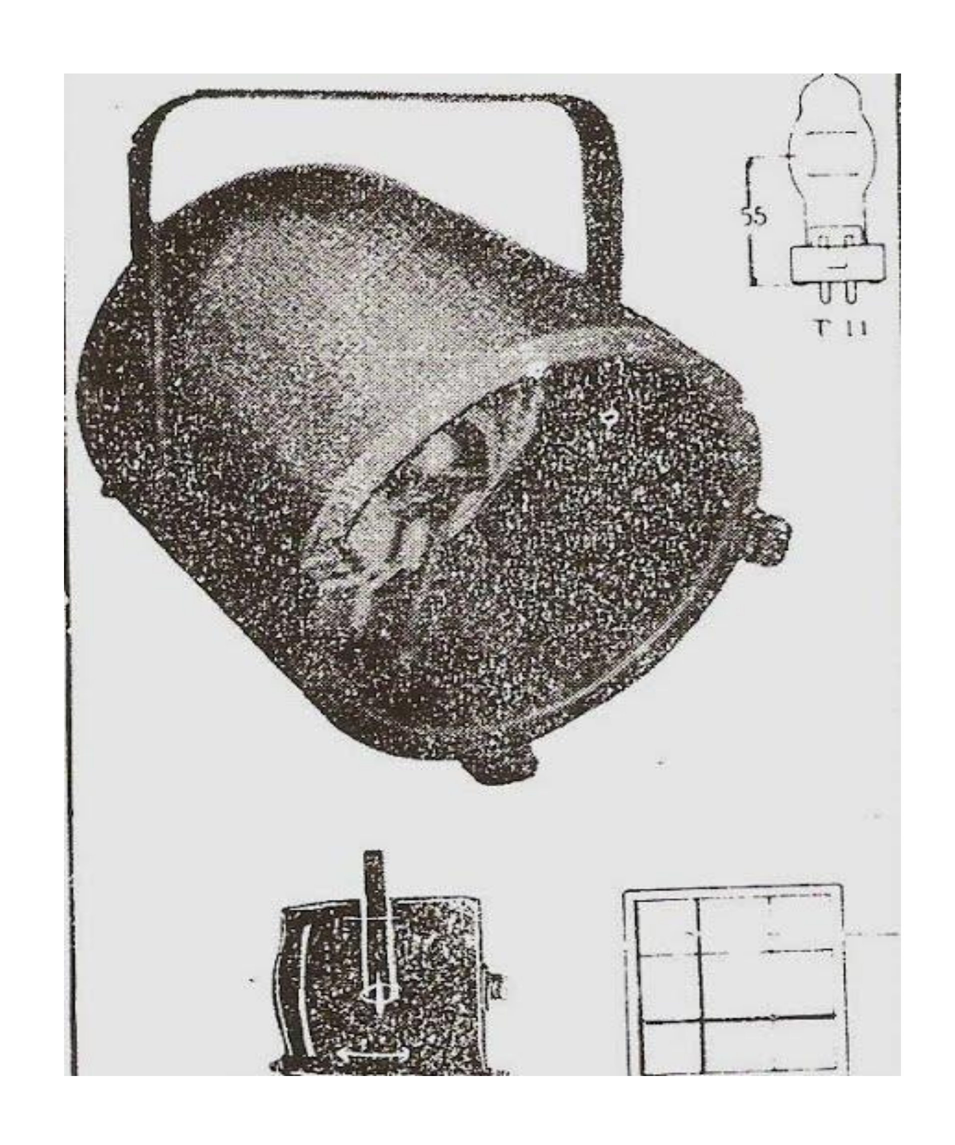

شكل رقم (٦٠ ب)
كشاف نموذج ٢٤٣
ب . ب وقطاع له

عند الحاجة إلي كمية ضوء عالية الكثافة إضاءة خلفية لا تظهر فيه أي خطوط طولية لشعيرات اللمبة.

٥- كشاف الملاني قوة ١٠٠٠ وات .



٦- كشاف بلا عدسة نموذج ٧٥٠

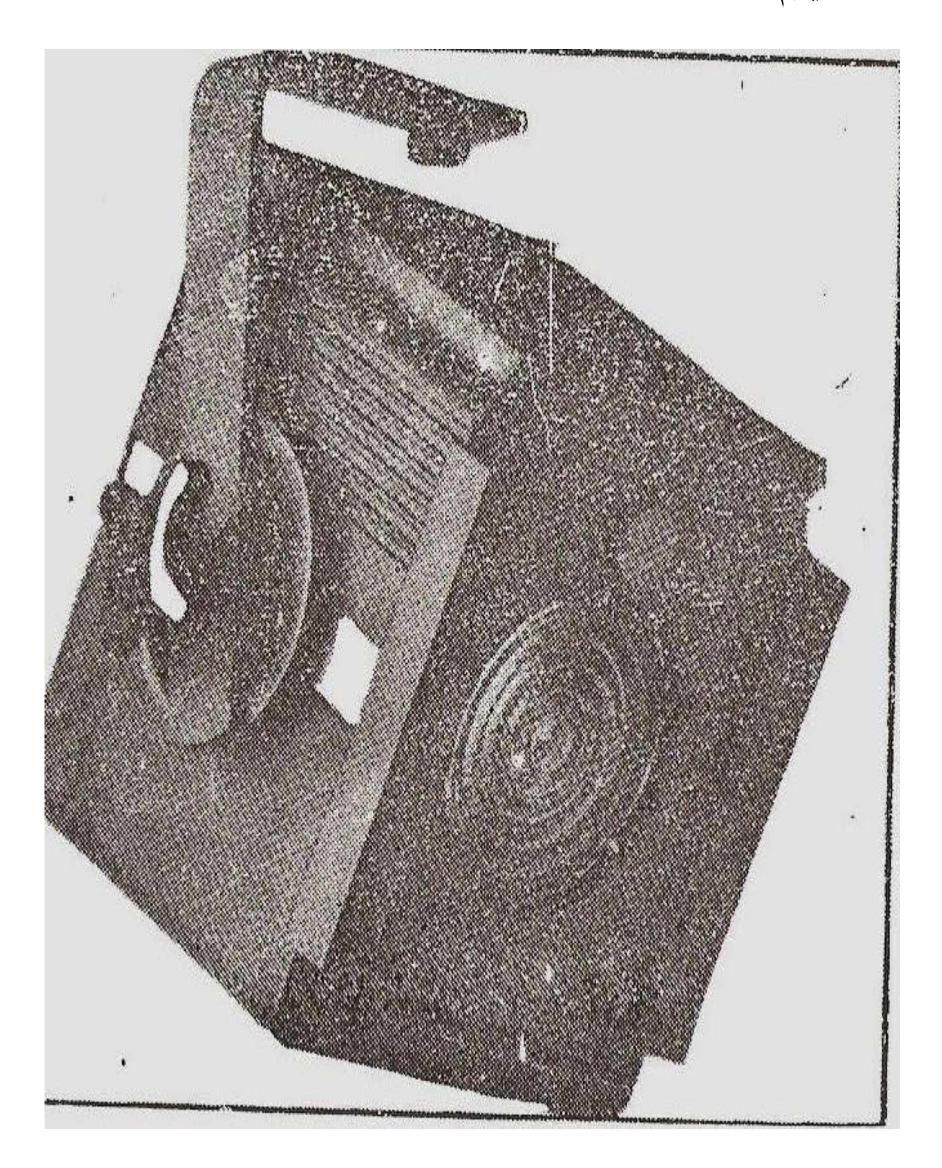


. يعطي ضوء مركز الكثافة وتسير أشعته لمسافات بعيدة.

من نفس الفصيلة لكنه يتميز بصغر حجمه ويستخدم لمبة قوتها تتراوح ما

بين ٣٠٠ وات إلي ٥٠٠ وات.

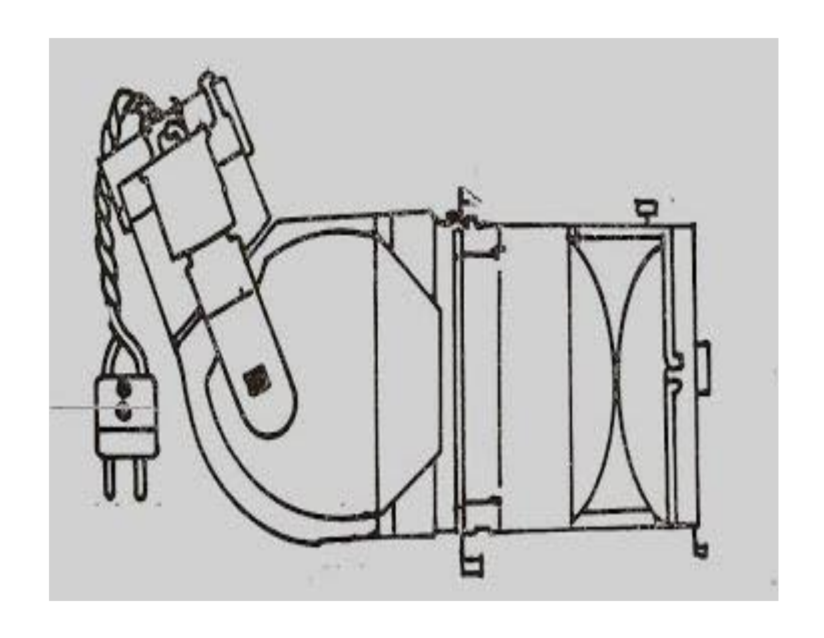
٧- المينيم minim



من نفس الفصيلة لكنه يتميز بصغر حجمه ويستخدم لمبة قوتها تتراوح ما

بين ٣٠٠ وات إلي ٥٠٠ وات.

النوع الثاني : الكشافات الحديثة :

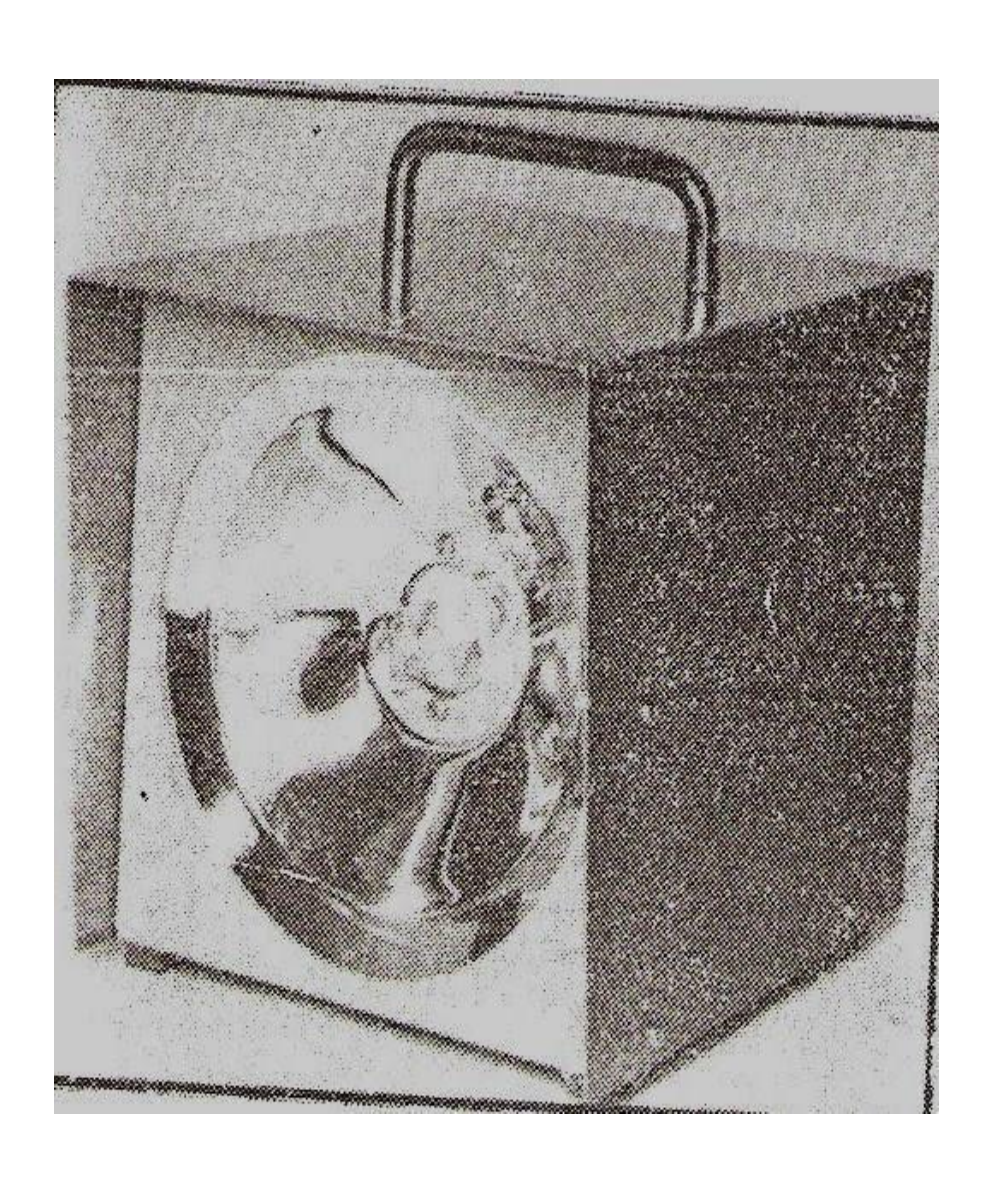


١- الكشاف الأسطواني :

يستخدم في الإحتياجات المسرحية كما يمكن إستخدامه ككشاف تتبع لأنه يتمتع بمخروط ضوئي محدد الحواف.

يتم تعليقه في الهرسة الأمامية أو مقدمة الصالة لأن حزمته الضوئية قوية وحادة.

٢- كشاف الومضات



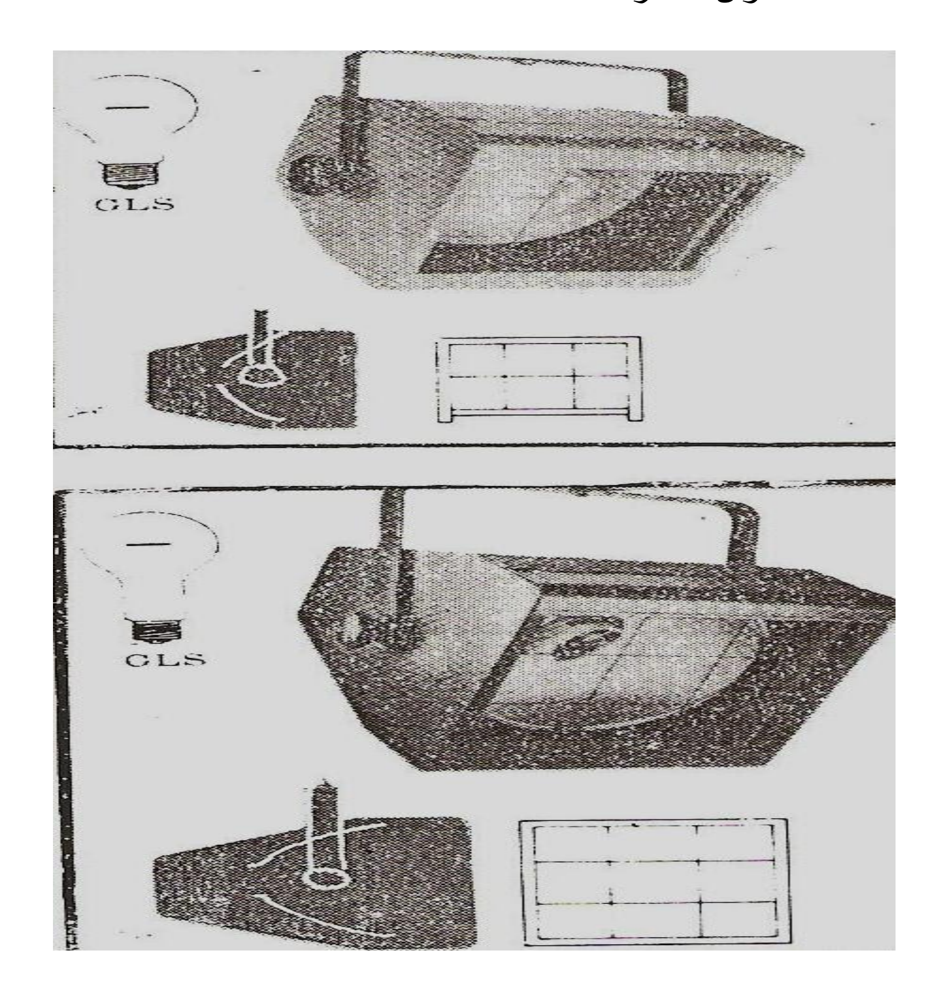
يسمي ستروبوسكوب و فريزلايت و الساعة الدوارة

وهو جهاز شاع إستعماله في المسارح والملاهي الإستعراضية لما يضفيه من مؤثرات غير عادية علي حركة الممثلين والراقصين والديكورات فضلاً عن تلك الومضات المتوهجة التي تخدع العين فتري الأشياء لفترة قصيرة جداً بتتابع أمامها فتخلق نوعاً من الوهم.

القسم الثاني : مجموعة غمر الضوء

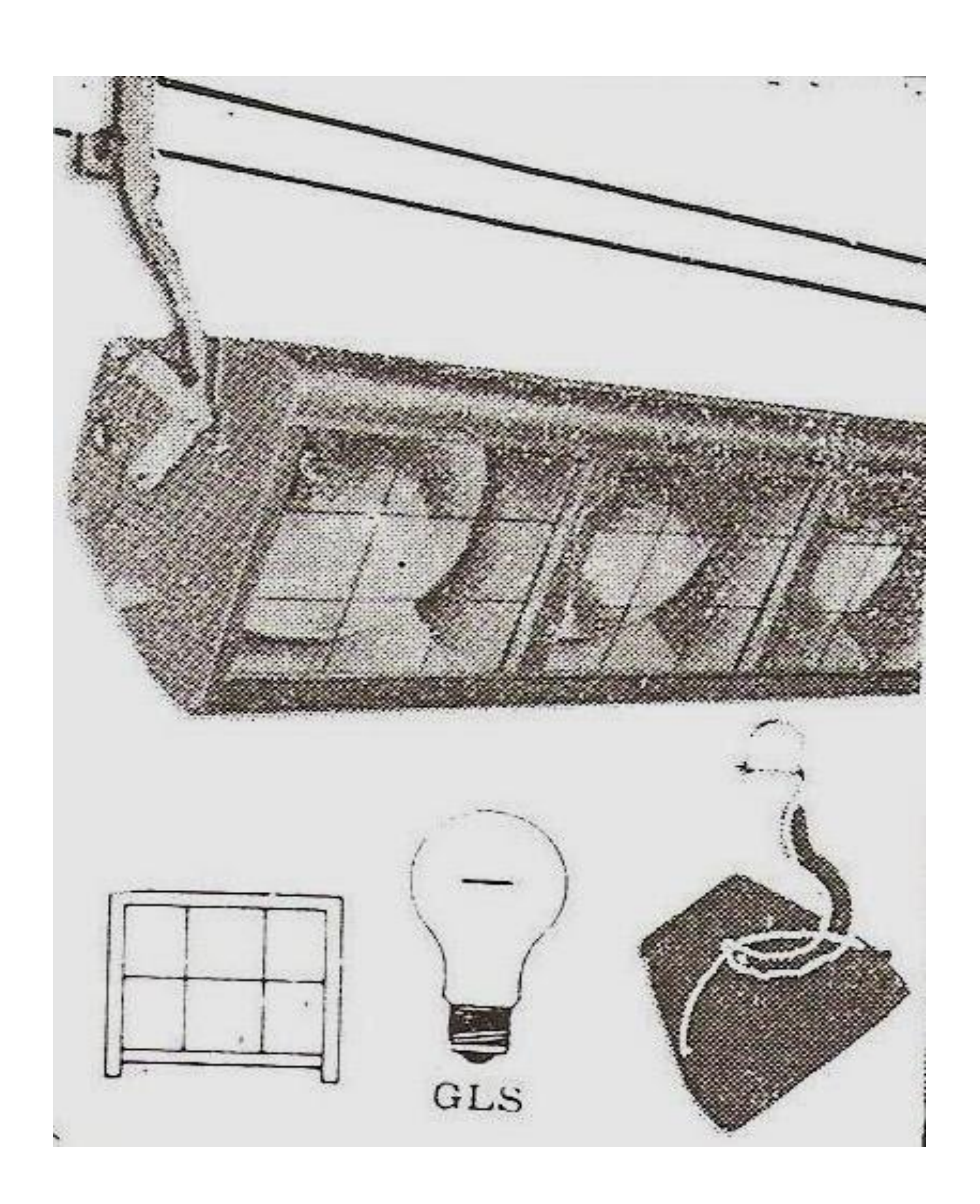
كل جهاز ضوئي لا يمكن التحكم في أشعته يتبع هذه المجموعة كالشمس الغامرة – الأمشاط الهوائية – البلنشات – الأمشاط الأرضية (الرامب)

١- الشموس الغامرة



لا تخضع لنظام العدسات يقوم بغمر وتغطية أكبر بقعة ممكنة تزيد من رؤية الأشياء علي خشبة المسرح قوتها متعددة ٢٥٠وات و ٥٠٠ وات. و ١٠٠٠وات.

٢- الأمشاط الأرضية (الرامب)



عبارة عن مشط أرضي يمتد في خط مستقيم علي حافة مقدمة المسرح الأفانسين خلف الكمبوشة الأولي ، يثبت في وضع مائل من أسفل إلي أعلي

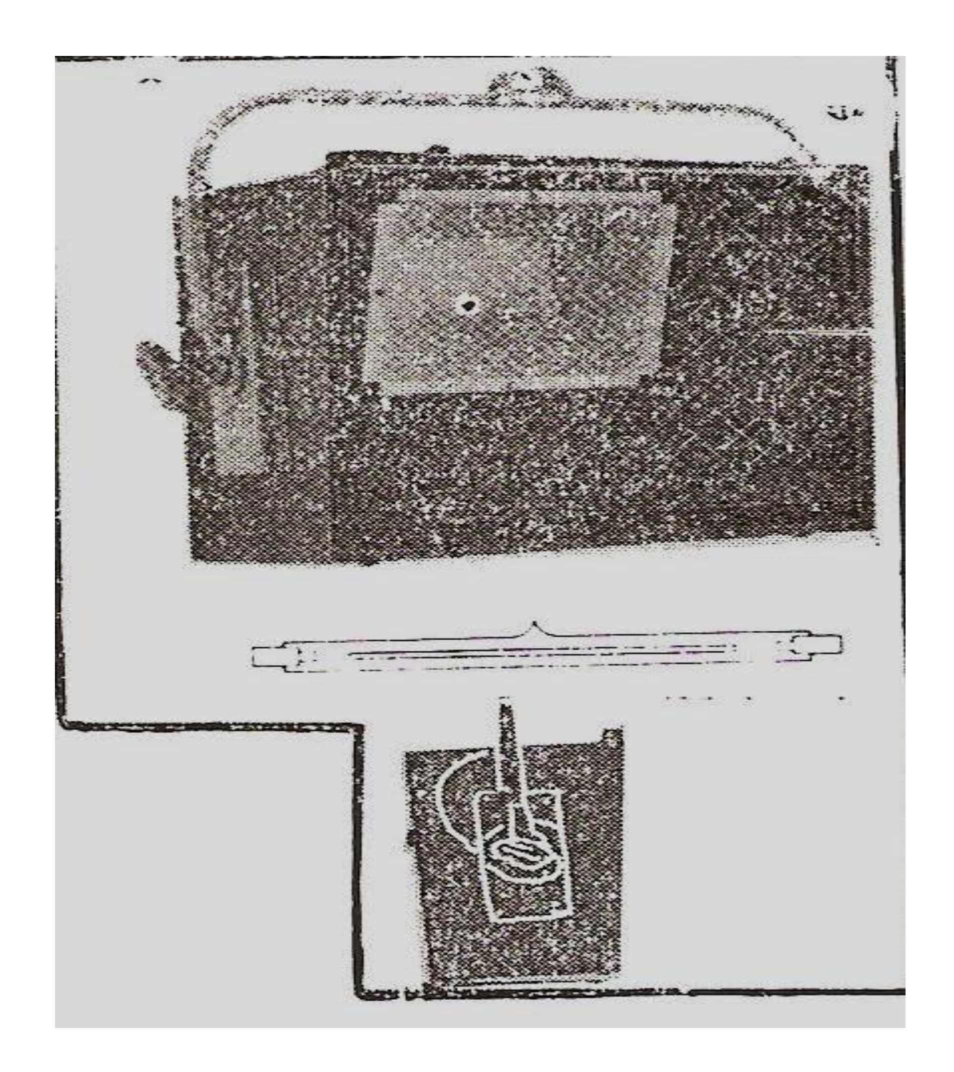
، يتكون من ٦٠ لمبة مقسمة إلي ٤ ألوان، وكل مجموعة متصلة بمفتاح خاص بحيث يمكن إضائتها أو إطفائها دفعة واحدة.

٣- الأمشاط الهوائية (البلنشات)

يتدلي من أعلي إلي أسفل في إتجاه مائل قليلاً تسقط الأشعة الصادرة منها إلي أسفل تنقسم البلنشة الواحدة إلي ٣٠ قسم.

وتعد من الأجهزة المساعدة في الخطة الضوئية حيث تمحو الظلال الناتجة عن الكشافات الضوئية للأجهزة المختلفة.

٤- كشاف تنجستن اليود



نوع من الأجهزة يشبه الشموس الغامرة من ناحية كمية الضوء المنتشرة وإن اختلف في الحجم والتركيب قوته من ٥٠٠وات /١٠٠٠وات / ٢٠٠٠وات)

الوزن / ٤.٥٠٠ الي ٥.٠٠٠ كيلو.

الفصل السادس

الموسيقي المسرحية

الأجناس الأدبية

مصطلحات مسرحية

أولاً: الموسيقي المسرحية

غالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزئين متممين للعمل المسرحي الناجح، والمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقي المصاحبة.

وبمراجعة كشف تكاليف مسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة مونز عام ١٥٠١م، نجده يتضمن لوحتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكرة لطيفة للإخراج تقول: "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآلية لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك باتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود".

هذا يدل على أن الموسيقي المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي.

وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقي في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكّون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلا"موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا.

وقد بلغ استعمال الموسيقي والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقي بعنصر مهيأ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر.

والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي.

وتبدو الاتجاهات في هذا الموضوع في حالة مربكة، فبعض المسارح يحاول تجنب الإستعانة بالموسيقي من أي نوع، والبعض يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها، وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل.

ويقول بعض المتابعين للحركة المسرحية "إن الموسيقي الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد كذلك الممثل، وردهم على من يزعم أنها تحطم نقاء الدراما، أن المسرح الحقيقي كان مزيجاً من فنون عدة وحرف ولا يزال، وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط.

الموسيقى فى المسرح

تعد اللغة الموسيقية واحده من أهم اللغات الفنية المجردة، فإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التي يدركها ويفهمها الإنسان ويستوعبها العقل بشكل مباشر ويعي ما تعنيه ، فإن العبارات والجمل الموسيقية هي لغة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية لذا أطلق

على الموسيقى بأنها " غذاء الروح" وذلك لان تلك اللغة المجردة تخاطب المشاعر والوجدان الذي يغذى الروح."

الموسيقى لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ولا ضير إذا استخدمنا الموسيقى بدلا من ديالوج حواري أو حتى مشهد "لان الموسيقى هي لغة يمكن لجمهور إن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحاً "

دور الموسيقى في المسرح في كونها " تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي " . أنها الجو الذي يعتنق ذلك النضوج الداخلي ، كفكر غير منظور يسري كالعدوى ليستقر في الروح فيستمر لينمو ويولد المعرفة في القلب .

الموسيقى في المسرح تبدأ في الكلام ، وتستمر في الحركة وفي الإيقاع وفي ميلودي الصوت .مثلها في ذلك مثل نشأتها ، وتعامل الانسان معها ، وبالأخص الفنان الاول والانسان الاول الذي حاكى الطبيعة وتعلم منها ، واراد التعامل معها بمختلف الوسائل الصوتية والحركية والتشكيلية . فاستثمر جمالها بالرسم والنحت والشعر والغناء والموسيقى ، وحاكى تضاريسها من جبال ووديان وانهار وحيوانات واصوات الذي ذكرناه جميعا . ومنها وبها شكلت الموسيقى المحتوى الحقيقي للرؤيا المسرحية و"العرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضا إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا . من خلال الكلام ، الحركة ، الإيقاع ، ميلودي الصوت ، اللون ، الصمت ، السكون ، الظلام .. إلى غير ذلك . لأن العرض بدونها سيكون سيئا .

ففن الموسيقى يعلمنا كيف أن تغيرا طفيفا في الإيقاع سينتج زيفا . ان الشكل في الموسيقى يعلمنا الحرفة ، والمضمون فيها يعلمنا الإحساس والشعور بها روحيا . ومن كلاهما نسمع ذلك اليومي الذي نطلق عليه {الجو العام} أو {المواطنة في الفن} كما يسميها توفستونوكوف الذي يقول "إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أوركسترا سمفونية ، فأن الموسيقى هي آلة من الآلات العرض المسرحي . وعليه يجب ان ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من اجل التكامل الفني في العرض المسرحي . وهو يعني أيضا ، أن الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لا يمكن أن تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية ، وان انسجام الأداء مع الموسيقى أمر ضروري . وعندما يتوجب وجود الموسيقى في المسرحية فعلينا أن نجد لها المكان الملائم كما يرى ذلك مايرخولد . مما تقدم يتأكد أن الموسيقى واحدة من الوسائل المهمة في المسرح هذا الفن متعدد الجوانب .

إننا نعيش في الطبيعة ونحن محاطون بالأصوات المختلفة ، القبيح منها والجميل وبما أن المسرح هو محاكاة الطبيعة ، إذن لابد لتلك الأصوات أن تصاحب أحداثه ، وترافق حواراته ، وحسه الموسيقي " تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي ، والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي . إذن هل يعني ذلك أن للموسيقى تأثيرا أخلاقيا وروحيا على حياتنا ؟ وهل تجعل من مشاعرنا اكثر نبلا ؟؟؟ . يقول ألن دانيلو :"أن الموسيقى تعد وسيلة لفهم عمل أفكارنا إضافة إلى إحساساتنا العاطفية . كنوع من الترابط بين الرقم والفكروهذا التأثير الأخلاقي يجعل المشاعر الإنسانية أكثر نبلاً .

وفي المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار إلى المتفرجين . بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزيقي . وما تنتجهُ هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي وهما معاً "الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد" يحددان إيقاع المشهد . وبالتالي من إيقاعات المشهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل وما أكد أيضاً يوري زافادسكي هو تحديد مكانة المؤلف الموسيقي ضمن المجموعة المسرحية بكونه يساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض مما يتيح إمكان المحاكاة الحقيقية للموسيقى الداخلية . ذلك لأن الموسيقى تعلمنا الشعور بما هو يومي وحياتي في مسرحنا . وهو ما نسميه الجو العام للعرض المسرحي . لأنها – كما قلنا تمتلك الأهمية الأساسية في خلق الجو المطلوب للعرض المسرحي . والذي من خلالهُ تصبح التجربة الروحية واقعاً ملموساً . وكما إن الأفكار والأهداف العامة والرئيسة محددة في المسرحية . كذلك فإن التأليف الموسيقي يجب أن يتم في ضوء تلك الأهداف والأفكار ويجب أن يكون التأليف الموسيقي متماسكاً مع مكونات العرض المسرحي وصولاً إلى التكامل الفني المطلوب للعرض المسرحي ككل . إلى الذي نستطيع معه أن نميز تلك الموسيقى المؤلفة خصيصاً للمسرحية حتى إن تم سماعها بمعزل عن مشاهدة العرض ، وانطلاقاً من ذلك التحديد نستطيع القول إن الموسيقى التي يتم تأليفها لمسرحية ما لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصلح لمسرحية أخرى حتى لو إتفقت معها في النوع ، وتقاربت في الأهداف العامة ، وفي الأفكار . وإنه في حالة إستخدامها سنشعر بالفارق ولو كان بسيطاً . وعليه فإن الشكل الموسيقي للعرض المسرحي يأخذ الحيز الكبير الأخير في عمل عدد من المخرجين حين يحددا الوحدة الأسلوبية والفنية للعرض .

وعلى العموم فغن الموسيقى التي يتم وضعها للدراما المسرحية لا تتم إعتباطاً ، لسد نقص في الإخراج ، أي للإفراغ في المسرحية بل على العكس من ذلك أن الموسيقى تشكل جزء اً هاماً وأكيداً وفاعلاً تماماً في أهميتها كالممثل والإضاءة والديكور . وغيرها من المستلزمات الهامة في تكوين العرض المسرحي . أن الموسيقى تعني خللاً كبيراً يؤثر على العرض المسرحي إذا أسيء استعمالها في العرض والعكس صحيح الموسيقى تعني كياناً كاملاً من الأحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الأفكار والمعاني إلى المشاهد أو أنها تفك رموز ما كان غامضاً من تلك المعاني و الأفكار فأن كل آلة فيها يمكن أن تمثل شخصية من شخصيات المسرحية فالموسيقى بالأساس وجهة نظر مهمة . لشخصية في المسرحية ومجموعة أشخاص تعبر عن ما في داخلهم من وجهة نظر أي أنها تفكير الشخصية بصوت مرتفع ، يمكن للجمهور إدراكه وفهمه .

إذن نخلص إلى القول " أن الموسيقى في أهميتها تكمل العرض المسرحي ، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي ".

الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث. وغالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزءين متممين للعمل المسرحي الناجح .

إن الموسيقي المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي. وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقي في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكّون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلا "موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا.

وقد بلغ استعمال الموسيقي والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقي بعنصر مهيأ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر. والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي".

وعلى المخرج الذي يريد استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في عمله المسرحي عليه أن يحسن اختيار الموسيقى التي تجذب الجمهور وان لايبالغ في استخدامها. إذا على المخرج إن يكون ذواقاً في عملية اختيار وتصميم الموسيقى لان مفتاح نجاح العمل بيده وان يكون فكرة (للدراماتورج) أثناء التأليف الموسيقي من خلال تصميم مجموعة من المعزوفات المختلفة التي تجمعها وحدة موضوع وهي فكرة العمل المسرحي وعليه أن يميز بين استخدام الموسيقى في المشاهد وان يستطيع أن يكون دراما موسيقية متكاملة

كأن تكون صراعاً بين الخير والشر أو الحياة والموت أو الحزن والفرح وغيرها.

وعليه أن يجعل جميع الموسيقى التي يستخدمها في عمله المسرحي مرافقة لحركات ورقصات درامية وان لا تكون مجرد موسيقى لملء الفراغ مما يسبب مللا لدى المتلقي من تكرار الموسيقى أو طولها غير المبرر. ومن أهم الفنون المسرحية التي تعتمد على الموسيقى في عرضها هي (الاوبريت ومسرح العرائس والأوبرا والباليه والبانتو مايم "المسرح الصامت "والدراما دانس (الرقص الدرامي).

ان نجاح استخدام الموسيقى في العروض ينجم من درايتين وهما الدراية بفن المسرح والدراية بفن الموسيقى. وحين يتوفران عند المخرج بوصفه قائد العرض من شأنهما ان يعيناه في التقاط الدور التوظيفي للموسيقى.لدينا من الموسيقى نوعان: موسيقى آلية "اي خالية من الكلام" والموسيقي الغنائية ـ شعر، لحن، اداء، ايقاع، موسيقى مرافقة وهي غالبا ما تكون ثانوية.الموسيقة الالية، منها السمفونية، الكونشرتو، السوناتا، الافتتاحية، التقاسيم، ويعد استخدام هذه القوالب من اسوأ انواع الاستخدام في العملية المسرحية، فهذي القوالب تسير على وفق نظام خاص في التأليف الموسيقي، فضلا عن موضوعها المستقل الذي صمم له المؤلف جملا موسيقية مركبة تركيبا مقصودا يحاول فيه المؤلف رسم علامات يستدل منها المتلقي لفهم الموضوع، وغالبا ما يستقي المؤلف الموسيقي موضوعاته من الاساطير او الشخصيات المشهورة او قصائد شعرية او من الادب العالمي او بصورة معركة مشهورة وهكذا لا تجد موسيقى خالية من موضوع يخصها. اذن

فعملية اشراك موسيقى من هذا النوع يشتت كلا الموضوعين موضوع الموسيقى وموضوع المسرحية

وهذا الحال ينسحب على الكونشرتو في حالة استخدامها في العروض فالكونشرتو مؤلفة موسيقية آلية تتحاور فيها آلة واحدة مع مجموعة آلات فتارة يهدأان واخرى ينفجران على شكل سرد حواري درامي يعتمد موضوعا معينا، فمخاطر اشراكه في العرض اكثر من غيره.وكأن هذه السطور تتضمن دعوة للعمل الجاد على انتاج ثقافي جديد اسمه مصمم موسيقى العرض اي ذلك الموسيقي الذي يعرف متطلبات العرض اي الذي لا يحاكي الاحداث فيصاحبها، بل ان يتخذ تلك الاحداث او الحدث المعين لاستثارة خياله كي ينجز موسيقى تشترك في بث رسالة العرض. وهذا ما يحتاجه الواقع المسرحي فعلا ".

الأوبريت (Operette)

التأليف الموسيقي

الموسيقى لغة وتلك اللغة لابد وان يكون لها منظومة من القواعد والتراكيب التي تحددها فكما توجد قواعد نحويه للغة العربية يوجد للموسيقى لغة بنائية متمثلة فى القوالب والصيغ الموسيقية التى يعتمد عليها المؤلف الموسيقى فى كتابة مقطوعته الموسيقية. ولكى يستطيع المؤلف ان يخرج المقطوعة الموسيقية المؤلفة الى حيز الوجود لابد وان يختار القالب او الفورم الذى يتناسب وما الفه من موسيقى، ونجد انه هناك العديد من الصيغ والقوالب الموسيقية التى يمكن للمؤلف ان يصول ويجول فى قوالبها بما يترائى له من افكار موسيقية ".

سيمفونية

(السيمفونية (بالإنجليزية:(Symphony) هي مؤلف موسيقى يتكون من عدة حركات، ويكتب عادة من أجل الأوركسترا. وقد نشأ هذا النوع من التأليف الموسيقى في القرن الثامن عشر، ثم تطور علي أيدي بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية في القرون الثامن عشر والتاسع عشر، وأواسط القرن العشرين حتي إستقرت علي الشكل الحالي.

معني الكلمة

ترجع التسمية الإنجليزية "Symphony" إلي لفظان يونانيان وهما لفظة "Sym" وتعني Together أي "معا" بالعربية، ولفظة "phone" وتعني "صوت" بالعربية. لذلك يصبح اللفظ كاملا "Sounding Together"، وأقرب ترجمة له بالعربية هي "إنشاد جماعي". كما ترجع أيضا إلي لفظة لاتينية وهي "Symphonia".

استخدم هذا اللفظ من قبل اليونانين علي ثلاثة مراحل؛ أولها كان لإدراك التناغم بين الأصوات المتتابعة وتلك المتزامنة، ثم استخدم ثانيا لوصف الحالات الخاصة من الأصوات المتتابعة (مثل الفترة الفاصلة بين الأوكتاف الرابع والخامس في الموسيقى الحديثة)، وإستخدم ثالثا وأخيرا لوصف تناغم الأوكتاف. أما عند الرومان فقد استخدم بصفة أساسية لوصف توافق الأصوات والموسيقي ومازال يستخدم في الشعر ".

كونشرتو

الكونشرتو هي مؤلفة موسيقية وضعت لآلة واحدة أو لعدة آلات مرافقة الفرقة الموسيقية، أي تقوم آلة أو آلتان أو ثلاث بأداء الدور الرئيس، أما الفرقة فتكون مرافقة فقط. جاءت كلمة كونشرتو من الكلمة اللاتينية (كونسرتار) وتعني بذل الجهد أو الكفاح أو من كلمة (كونستوس) وتعني اشتراك عدة أصوات معاً.

أجزاء الكونشرتو

تتألف الكونشرتو من ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول : وهو أهم الأجزاء الثلاثة وأطولها ويكون عادة سريعا .

الجزء الثاني : وهو لحن عاطفي هادئ الحركة يقترب من شكل الأغنية .

الجزء الثالث : وهو الأخير ، يكون بأسلوب اللحن السريع والذي يبرز فيه العازف المنفرد في الأدوار السريعة الإيقاع كامل قدراته الأدائية . وفي هذا المقطع تظهير (الكاونزا) وهي مقطع موسيقي ينفرد به العازف من دون مرافقة الفرقة ويظهر فيه كل طاقته الإبداعية ثم تختم الفرقة مع العازف المقطوعة ".

السوناتا

سوناتا بالإيطالية: (sonata) هو صنف من التآليف الآتية في الموسيقي الكلاسيكية الغربية. يقسم إلى عدة حركات، يؤدي بعضها عازف

منفرد وبعضها الآخر تؤديه كامل الفرقة الموسيقية. تعتبر السوناتا من أهم أصناف موسيقى الحجرة.

السوناتا :

مقطوعة موسيقية تعزفها آلة واحدة كاملة الهارمونية كالبيانو أو آلة ميلودية كالكمان يصاحبها البيانو .

تتألف السوناتا من أربع حركات :

١- الحركة الأولى ، تكون معتدلة السرعة .

٢- الحركة الثانية ، بطيئة هادئة.

٣- الحركة الثالثة ، فتؤدي على شكل خفيف مرح.

٤- الحركة الرابعة ، تكون سريعة جداً .

كانت السوناتا متداولة في القرن السابع عشر في شكل مجموعة من الرقصات المتتالية التي تنتقل من السرعة إلى البطىء ، جاء المؤلف فيليب ايمانوئيل باخ، فطور السوناتا إلى موسيقى مستقلة بذاتها، ثم اضاف المؤلف هايدن شيئا كثيرا للتأليف بصيغة السوناتا، وفي القرن الثامن عشر ألف الموسيقار موتسارت عددا من السوناتات ولمختلف الآلات الموسيقية ، واستمر المؤلفون في التأليف بصيغة السوناتا إلى وقتنا الحاضر

التقاسيم

" وهي عبارة عن ألحان مرتجلة أي غير مدونة كنوتة موسيقية تعزف على أية آلة موسيقية عربية منفردة ، ومن أي مقام من المقامات ولا توجد قوالب خاصة لإجراء التقاسيم وإنما هي من وحي الخاطر ، يرتجلها العازف مراعياً سيطرة شخصية المقام الأساسي ويركزها في ذهن المستمع بما لديه من مشاعر وانفعالات وسعة علم وخبرة والجو المحيط أثناء الحفلة

أنواع التقاسيم.

١- التقاسيم الكامل:

هي التي تهيء المستعمين للاستماع إلى العازف البارع الذي يحلق بالحاضرين في أجواء خيالية وفي هذا النوع يستطيع العازف أن يأخذ العازف مجاله ووقته كما يحب

٢- التقاسيم كمقدمة للغناء:

تكون هذه الحالة قصيرة المدى وأسلوبها يسعى لتثبيت شخصية المقام المنتسبة إليه ومن ثم تمهد لاستقبال الأغنية

* كما تقسم التقاسيم إلى نوعين

١- الأول:

وهو الأكثر انتشاراً يُؤدى دون إيقاع أو ميزان ويطلقون عليه التقاسيم السائبة

٢- الثاني:

وهو التقسيم على الوزن أي التقاسيم الموزونة التي تتقيد بالإيقاع وغالباً يكون على إيقاع الوحدة أو المصمودي أو السماعي الثقيل.

الافتتاحية

تعتبر الافتتاحية إحدى القوالب الموسيقية الهامة والمحببة إلى جماهير المستمعين في نفس الوقت فهي قصيرة نسبياً يتراوح طول القطعة منها في المتوسط ما بين أربع وعشر دقائق ، وهي تكتب للأوركسترا الكامل بكافة إمكانيات التلوين الأوركسترالي كما أنها حركة واحدة سريعة ، في غالبها براقة نشيطة وتمهيدية معبرة وقد مرت بتاريخ طويل من التطور وظهرت مرتبطة بالأوبرا والمسرح.

استعملت كلمة افتتاحية بمعنيين الأول منهما يعني مقطوعة من موسيقى الآلات تعزف كمقدمة للأوبرا أو الأوراتوريو أو أي عمل فني غنائي مماثل ، والثاني يعني عملاً موسيقياً مستقلاً رغم أنه يتبع نموذج افتتاحية الأوبرا أو الأوراتويو. ارتبطت الافتتاحية الإيطالية باسم المؤلف الإيطالي سكارلاتي ١٦٥٩-١٧٢٥ أما الإفتتاحية الفرنسية باسم المؤلف لولي ١٦٣٢-١٦٨٧ فقد كان لكل منهم الفضل في بلورة مفهوم الافتتاحية في بلده وعلى استمرار هذا القالب وتطويره.

وتتكون الافتتاحية الإيطالية من ثلاثة أجزاء أو حركات فتبدأ بحركة سريعة تليها حركة بطيئة ثم تنتهي بحركة سريعة أما الافتتاحية الفرنسية فكانت على عكس ذلك تبدأ بحركة بطيئة تليها حركة سريعة وتنتهي بحركة بطيئة كان موتسارت كلاسيكياً ملتزماً بقالب السوناتة عند كتابة الافتتاحية مع إدخال تغييرات طفيفة لا تغير من جوهر القالب وقد تمكن من ربط

الافتتاحية بالمضمون الدرامي للأوبرا دون المساس بقالب السوناتة الكلاسيكي البحت ونجد ذلك في افتتاحية دون جوان وأوبرا الناي السحري

تعريف الموسيقي

" عند النظر الي مصطلح الموسيقي نجد أن هذه المفردة كما يذكر دارسو التاريخ الموسيقي يونانية الأصل تشتق من "موسا" بمعني الملهمة وكان يراد بها فن الغناء قبل ان ينفصل الغناء عن الموسيقي إلي وحدتين علميتين لهما شروطهما الخاصة وعلاقاتها الوطيدة في الوقت ذاته

الموسيقي الغنائية

" لكي نتعرف علي مفهوم الموسيقي الغنائية لابد وأن نعي أن الموسيقي تنقسم إلي موسيقي آليه وهي الموسيقي المؤلفة لمجموعة من الالات الموسيقية أو لآلة واحدة ويستخدم لتأليفها الصيغ والقوالب الموسيقية التي تحدثنا عنها سابقاً إذا كان المؤلف الموسيقي غربي وذلك لانه هناك صيغ وقوالب موسيقية عربية تختلف عن قوالب الموسيقي الألية العالمية الغربية والموسيقي الغنائية هي الغناء الذي يصاحبه موسيقي آليه وله ايضاً مؤلفاته الخاصة به وأقرب مثال للموسيقي الغنائية العالمية "الأوبرا" وفي الموسيقي الغنائية العربية الموال والقصيدة ".

ثانيا: الأجناس الأدبية والفروق بينها

تتعدد الأجناس الأدبية وتختلف من نوع لأخر إذ يكون لكل جنس من تلك الأجناس سمات تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. فنجد أن الأجناس الأدبية تشتمل على الشعر، الرواية، القصة، والمسرحية المكتوبة وذلك لأن الأجناس الأدبية تعتمد على القراءة فى المقام الأول لذا نجد أن كل تلك الأجناس تتفق فى أنها تقرأ . تلك السمة العامة لكل ما هو أدب ولكن يختلف المسرح عن تلك الأجناس الأدبية فى أنه يشترط على المسرحية لكى تكون مسرح أن تقدم على خشبة المسرح وأن تكون فى حالة عرض مسرحى وتقدم أمام جمهور، و هذا لا يعنى أنه ليس هناك مسرحيات مكتوبة ويمكن قراءتُها فتكون فى تلك الحالة من الأجناس الأدبية. ولكى نتعرف على الاختلافات بين كلِ من القصة والرواية والمسرحية سنقوم بعرض تعريفات توضح وتبين خصائص كل جنس من الأجناس الأدبية الثلاث المعنى بهم فى ذلك الموضوع.

أولاً: القصة

التعريف اللغوى: هى اللفظ الإشتقاقي من "قصص" ومعناه الأثر أى تتبع المسار ومن ثم رصد الأحداث.

التعريف الإصطلاحى: فن أدبى منثور يتناول أحداث تتضمن أو تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث وتكون هذه الأحداث متخيله.

فالقصة "نص أدبي يسرد فيه الكاتب أحداثاً معينة، تجري بين شخصين أوعدد من الأشخاص، يستند في قصِّها على الوصف والتصوير، مع التشويق، حتى يصل بالقارئ إلى نقطة تتأزَّم فيها الأحداث وتسمَّى (العُقدة)، فيتطلَّع القارئ معها إلى الحلِّ الذي يأتي في النهاية.ويُشترط في القصة من الناحية الفنية أن تحتويَ على ثلاثة عناصر: تمهيد للأحداث، ثم عقدة تتأزَّم عندها الأحداث، ثم خاتمة يكون فيها الحل، والقصة تكون وسطًاً بين الأُقصوصة والرواية.

وهناك تقسيم يصنف القصة إلي قصة قصيرة وهى الاقرب الى الرواية والقصة القصيرة (الاقصوصة) لذا:" فالاقصوصة (القصة القصيرة): نص أدبي سردي يصوِّر جانبًا خاصًّا من الحياة، ويكون التركيز فيها إما على الحدث أو على الشخصية، ولا يُعنى فيها الكاتب بالتفاصيل، ولا يلتزم ببداية ونهاية، وغالبًا ما تدور حول مشهد واحد، أو حالة نفسية ما، أو لمحة محددة.

القصة القصيرة

فن أدبى حديث لم يعرفه الأجداد على الرغم من أنهم عرفوا صوراً كثيرة للفن القصصى مثل الملحمة ولم تولد إلا مع ظهور الصحافة. كما تتراوح صفحاتها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة، ولها مميزات خاصة نذكر منها:

١ – تقوم القصة القصيرة على الحدث الواحد أى الفعل الواحد.

٢– وحدة الانطباع.

٣ – القِصر.

٤ – الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير.

٥ – ينبغى أن تشتمل على موقف إنسانى يتطور نتيجة لفعل إرادى ".

كما تعد القصة القصيرة " من أقرب الفنون الأدبية لروح العصر وانتقلت من التعميم كما فى القصة الطويلة إلى التخصيص واكتفت بتصوير جانب واحد من جوانب حياة الفرد أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية، وذلك بشكل مكثف وبإيجاز فى كلمات منتخبة تؤدى إلى كشف الحقيقة أو تصوير رأى معين أو نقل انطباع خاص كما أنها تتناول قطاعاً عرضياً من الحياة غير الرواية التى تتناول قطاعاً طويلاً من الحياة وهى أقرب للتوغل فى أبعاد النفس وليست مثل الرواية التى هى أقرب للتوغل فى أبعاد الزمن" .

ثانيا: الرواية

الرواية:نص أدبي سردي، وهي أوسع من القصة في أحداثها، وشخصياتها، ويمتد فيها الزمن، وتتعدد فيها العُقَد. (وهي أشبه ما تكون بقصص متعددة متشابكة في نص واحد)و مضامينها متنوعة مثل مضامين القصة فمنها التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والفلسفي، والعاطفي.

كما أن الرواية من أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك لنفس الأسباب التى تبدو سهلة, وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التى تسهل على الكاتب مهمته، فهى لا تكتب نظماً مثل الشعر ولا هى مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة كما فى المسرح فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده زمان أو مكان، ودون أن تحده حدود الطول ولا

القصر، كما أنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد أو عدد الشخصيات فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات أى أن الرواية الحديثة هى الفن الأدبى المنثور الذى حل محل القصة الشعرية الطويلة (الملحمة(عندما نشأت المدن وتحول الفن من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء . كما أن الرواية طويلة لها خصائص مثل القصة القصيرة وهى :

١ – فن ادبى منثور.

٢ – خيالية (تختلف عن التاريخ).

٣ – يستخدم فيها السرد.

٤ – تخضع الأحداث فيها إلى التسلسل ونوع من المنطق.

٥ – إبراز المعنى الكامن فى الأحداث البشرية ودلالتها.

٦ – كما يوجد بها أيضا الشخصية.

فالرواية لها القدرة على التكيف والتطوع والتطور، وقادرة على معالجة أى موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء فى العالم رغم التنافس القوى من السينما والمسلسلات التى تمثل صورة للفن الروائى.

ثالثاً: المسرحية

تعرف المسرحية بأنها :نص قصصي حواري، يصاحبه مناظر ومؤثرات فنية مختلفة. ويراعى في المسرحية جانبان: جانب النص المكتوب، وجانب التمثيل الذي ينقل النص إلى المشاهدين حيًّا.وتتفق المسرحية مع القصة في

بعض الجوانب وتختلف عنها في جوانب أخرى.فالعناصر المشتركة بين المسرحية والقصة تتمثل فى : الحدث، والشخوص، والفكرة، والزمان والمكان. فى حين أن العناصرالمميزة للمسرحية تنحصر فى : البناء، والحوار، والصراع.

الفرق بين القصة والمسرحية

إن أبسط ما قيل وما يزال يُقال فى الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين؛ أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، فالمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما قصة تكتب لتمثل. والقصة درب من الخيال و في تصويرها للأحداث والفعل الإنساني تفتح للراوي مجالات واسعة لتصوير تلك الأحداث. أما المسرحية تستخدم في تصويرها الأفعال وعناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية مثل عنصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذي يجتمع فيه جمهور المتفرجين وكذلك حدود الزمن لمعالجة الأفعال لذا لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير. فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه وإنما يعتمد على "الطاقة الإخبارية" وهي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة.

وعلى مؤلف المسرحية أن يأخذ في حسبانه طبيعة الممثل الجسمية والعقلية والفنية . وطبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ إلى الأفعال الخارقة التي تقتضي لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر؛ فنطاق عمل المؤلف المسرحي نطاق القدرة البشرية للممثل فلا يمكن للممثل القيام بالطيران أوالقيام بالتمثيل

لفترة طويلة. وفي الرواية ماهو خارق وليس ماهو خارق في المسرحية لذا يجب على كاتب المسرحية مراعاة المعقول والمقبول فنياً.

ومن العناصر التي تحدد نطاق العمل المسرحي ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها أما كاتب القصة فأحداث وشخوص قصته يمكن أن يهيم بها في كل واد؛ فتراه يُجلس اشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة الى قمة جبل او جوف طائرة او ظهر سفينة. كما أن القصة تصور مظاهر الطبيعة وتصفها أما إظهار العواصف والزلازل والحرائق.. لا يمكن أن يستوعبها المكان في المسرحية.

القارئ والمتفرج:

على الكاتب المسرحي أن يضع فى اهتماماته – حين يشكل النص الدرامي – المتفرج نصب عينيه ومدى استجابته للعرض وتأثره به. وقد تطرأ تعديلات على كتابة النص يجريها الممثل والمخرج وذلك تحقيقاً للتفاعل بين طرفي المعادلة(العرض المسرحي والمتفرج) فالاستجابة المسرحية غير الاستجابة الأدبية فالأخيرة تنهض على فعل القراءة والأولى تنهض على لقاء الممثل الحي بالمتفرج وجها لوجه مع وجود مادي ملموس هو خشبة المسرح وما عليها من دوال مادية عيانية تملأ فراغ الخشبة.

مما سبق نخلص إلى:

١- يختلف عمل الشاعر عن عمل الراوي وعن عمل المؤلف المسرحي، من حيث تصوير الحوادث والتعبير عن الإحساس.

٢ – عمل المؤلف المسرحي مركب معقد أصعب من الكتابة الروائية حيث يدخل في تأليفه وتصويره الأحداث وعناصر تكوينها كثيرة.. الممثل والملابس والمسرح والمناظر والمتفرجين.

٣ – نظام الاستجابة في المسرحية والاستجابة الأدبية للنص مختلف الأول يشاهد والثاني ينطوي على أنساق كلامية دالة، فالكلمة في المسرحية تكتسب زخما إضافيا بحركة الممثل وبقدرته الأدائية على تمثيل ما يَنطق به.

ثالثاً: اصطلاحات مسرحية

Antagonist << خصم البطل

Artist فنان ....

Creative artist فنان مبدع

..

Attention انتباه

..

Act فصل تمثيلى ....

Acting تمثيل

..

Action فعل

..

Simultaneous action فعل مرافق

..

Actor ممثل ....

Actress ممثلة

..

Ad lib ارتجال

..

Advertisement إعلان

..

Alteration تعديل

....

Amateur هاو

....

Border برقع

....

Budget ميزانية

....

Campaign حملة دعائية

....

Background خلفية

....

Background music موسيقى تصويرية

....

Comedy ملهاة – تمثيلية فكاهية (كوميديا)

....

Musical comedy ملهاة غنائية راقصة

....

Romantic comedy ملهاة رومانسية

....

Sentimental comedy ملهاة وجدانية

....

Company فرقة مسرحية

....

Composer مؤلف موسيقى

....

Composition التكوين الفنى

....

Concentration تركيز

....

Conductor قائد الأوكسترا (مايسترو)

....

Contrast تقابل – تضاد

....

Control سيطرة

....

Copyright حق التأليف

....

Costumer مؤجر ملابس مسرحية

....

Character الشخصية

....

Background character شخصيات خلفية (كومبارس)

....

Major character شخصية رئيسية

Minor character شخصية ثانوية

....

Principal character الشخصية الرئيسية (البطل)

....

Stationery character شخصية ثابتة

....

Director مخرج

....

Technical director مخرج منفذ

....

Distribution توزيع

....

Drama دراما (الأدب التمثيلى)

....

Dramatic درامى – مؤثر

....

Dramatic building البناء الأدائى

....

Dramatic elements عناصر درامية

....

Dramatic material مادة درامية

....

Dramatist مؤلف مسرحى

....

Design تصميم

....

Dialogue حوار

....

Groupings تشكيلات الحركة

....

Harmony انسجام – تآلف – تجانس

....

Holding for laugh حبس الكلام حتى انتهاء الضحك

………………………………

Exaggeration مبالغة – تضخيم

………………………………………………

Facial expression التعبير بملامح الوجه

…………………………………

Faking الإصطناع

……………………………………………………

Farce هزلية

……………………………………………………………

Flies برج التعليق (السوفيتا)

……………………………………………………

Fly gallery جسر التعليق

……………………………………………………

Focus ضبط بؤرة العدسة (التصويب)

…………………………………………………

Focussing تركيز الإتجاه (التصويب)

……………………………………………

Forestage مقدمة المسرح (الأفان سين)

………………………………………………

Background lighting إضاءة المنظر

…………………………………………………

Flicker light ضوء متقطع

……………………………………………………

Floodlight مصباح غامر (شمسة)

……………………………………………

Idea فكرة

....

Imitation محاكاة

....

Inflection نبرة صوت

....

Orchestra أوركسترا – فرقة موسيقية

....

Spotlight كشاف مركز (بروجيكتر)

....

Loft برج التعليق (السوفيتا)

....

Principal البطل

....

Producer منتج (أو المخرج فى إنجلترا)

....

Professional محترف

....

Play مسرحية ....

Playright مؤلف مسرحى

....

Reflector عاكس

....

Reflection انعكاس

....

Refraction انكسار

....

Rehearsal تدريب

....

Shadow خيال – ظلال

....

Comic situation موقف فكاهى

....

Dramatic situation موقف مؤثر

....

Stage خشبة المسرح

....

Rovolving stage المسرح الدوار

....

Love scene مشهد غرامى

....

Night scene مشهد ليلى

....

Violent scenes مشاهد عنيفة

....

Scenery المناظر (الديكور)

....

Script النص

....

Suspense التشويق

....

Technique حرفية – صنعة

....

Theme الموضوع

....

Stage craft حرفية المسرح

....

OFF stage خارج المسرح ....

On stage على المسرح ....

Upstage أعلى المسرح – تجاه المؤخرة ....

Stressالتشديد ....

Supernumery نكرة – ممثل مجاميع – كومبارس

....

Surprise مفاجأة – مباغتة

....

Visualization التخيل – التصور ....

Unvoiced صوت مهموس ....

Abstract values قيم مجردة ....

gEducational values قيم ثقافية

....

Emotional values قيم عاطفية ....

Entellectual values قيم عقلية

....

Philosophical value قيم فلسفية

....

الفصل السابع

(تطبيق عملي)

تحليل نقدى لمسرحية

أوديب لسوفوكليس

أسطورة أوديب

إن عظمة اليونانيين أنهم "لم يكونوا مبانى أو تماثيل أو قطع عملة أو أوراق بردى أو بقايا أثرية، وانما كانوا بشرًا"[٣]. وأوديب Oedipe، أو أوديبوس Oidipus كما يسمى في الأساطير اليونانية هو ملك طيبة – تلك المدينة اليونانية القديمة، وهو ابن الملك لايوس سليل أسرة لبداكوس التي ترجع أصولها إلى الملك قادموس الفينيقي، مؤسس مدينة طيبة من إقليم بيوتية Boeotia في اليونان (هي اليوم مدينة ثيفا Thiva). أما أمه فهي يوكاسته Iocaste.

قد يكون لقصة أوديب أساس تاريخي حقيقي، ولكن يستحيل تخليصها من العناصر الأسطورية التي شابتها، وتوارثتها الأجيال في التراث اليوناني القديم وفي التراث الشعبي لبلدان كثيرة مثل ألبانية وفنلندة وقبرص وغيرها. وقد ورد ذكر مأساة أوديب في "الأوديسة" لهوميروس، تلميحًا مختصرًا جدًّا، وفيها أنه قتل والده وتزوج والدته من دون أن يعلم، وأن أمه يوكاسته انتحرت شنقًا حين تكشفت لها الحقيقة؛ أما أوديب فقد ظل يحكم طيبة حتى مات. وأما الروايات الآخرى التي تناولت هذه القصة –وهي كثيرة– فقد ضاعت جميعها خلا ثلاث مسرحيات لسوفوكليس، "وكذلك الفصل الأخير من

---

1 – George, Devereux: Dreams in Greek Tragedy. Basil Blackwell, Oxford, – 1955, P. xxii.

مسرحية لأسخيلوس بعنوان "السبعة ضد طيبة"، الذي يتناول جزءًا من أحداث القصة"[٤].

وقصة أوديب اليونانية تضم العديد من الشخصيات التى تتمتع بعناصر درامية أصيلة. وتعمل هذه الشخصيات على إبراز تركيبة أوديب عن طريق الاحتكاك به، وهذه الشخصيات هى لايوس أبوه الذى قتله، وجوكاستا أمه ثم زوجته، وأنتيجونى واسمينى ابنتاه وأختاه، وبولينكيس وأتيوكليس أخواه وولداه المتنازعان على أشلاء سلطانه، وكريون أخو جوكاستا، ثم كبير الكهنة الذى يدعى تريزياس، وقد "جمع اليونانيون تلك الشخصيات المتنافرة ذات النزعات المتضاربة فى وحدة درامية إنسانية لتنبثق أمامنا مأساة بطل "تثير الشفقة، وتبعث على الخوف" على حد قول أرسطو. وسبب المأساة أن أوديب عمل بالحكمة اليونانية القائلة "اعرف نفسك" فشق طريقه باحثًا عن الحقيقة، وضرب فى الصخر ليحقق غايته، وبإحساس تلقائى وعقل صاف، وكان اليونان يدركون أن تحقيق الإنسان لأبعد غاياته ورغباته هو فى حد ذاته ما يتسبب فى خلق مأساة وجوده"[٥].

كان لايوس منذ ارتقى على عرش ثيبا يحيا حياة سعيدة راضية مع زوجته جوكاستا، ولم يكن يكدِّر صفو هذه السعادة إلا شيء واحد وهو أن الزوجين لم يرزقا بالابناء؛ فخطر للملك أن يستشير الإله أبولون فى محنته هذه لعله يجد له مخرجًا، وذهب بالفعل واستشار كاهنًا من كهنة الإله "أبولون"؛ فتنبأ له هذا الكاهن أنه سوف ينجب طفلًا من زوجته "جوكاستا"،

2 – http://www.startimes.com/f.aspx?t=14077303 –

٥ – فاروق فريد: أوديب بين المسرح والتاريخ، القاهرة، مجلة المسرح والسينما، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، العدد ٥٥، أغسطس، ١٩٦٨، ص ٣٠.

وأن هذا الطفل سيقتل أباه ويتزوج من أمه، وعندما أنجب الملك لايوس هذا الطفل خشى أن تتحقق نبوءة الكاهن؛ فقيده من قدميه وأعطاه إلى أحد الرعاة الذين يخدمونه وأمره أن يلقى هذا الطفل فى الصحراء حتى يموت، ولكن الراعى أشفق على الطفل وأعطاه لراعى آخر من بلد بعيدة ليعيش معه – "فى بعض الروايات علقه على شجرة من أشجار الجبل من رجليه اللتين شقهما، وجمع بينهما حبل متين"[٦]، وأبلغ الملك لايوس بأن الطفل مات وقد واراه التراب، ولكن الطفل لم يمت فى الواقع، فقد حمله الراعى الجديد إلى قصر ملك بلدته "كورنثه"، ويدعى الملك "بوليبيوس" لكى يهديه له، حيث أن هذا الملك لم ينجب، وفرح به الملك هو وزوجته الملكة "ميروبا"، واحتسبته ابنًا لها، وعُنيت به عناية كبيرة وأسمته أوديب[*].

نشأ أوديب وهو يعتقد أنه ابن الملك "بوليبيوس" والملكة "ميروبا"، ولكن في أحد الأيام عيَّره أحد الرجال السكارى بأنه لقيط، وأنه ليس ابن الملك والملكة؛ فاستشاط "أوديب" غضبًا وذهب إلى معبد دلف ليعرف الحقيقة من كهنة المعبد؛ فلم يخبروه بشىء سوى أنه سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه؛ ففزع أوديب وخشى أن يقتل أباه ويتزوج أمه؛ فقرر الإبتعاد عنهما نهائيًّا حتى لا تتحقق نبوءة الآلهة، فرحل عن كورنثه، ظنًا منه أن النبوءة موجهة إلى "بوليبيوس" و"ميروبا". ويمضي به الطريق إلى مكان عنده مفترق طرق، ويرفض أوديب أن يفسح الطريق لعربة تحمل مسافرًا كبير السن ومعه عدد من الرجال. وتنشب معركة بين أوديب وبين هذا المسافر الكبير السن ورجاله، وتنتهى المعركة بانتصار أوديب، حيث قتل كل هؤلاء الرجال بمن

---

[٦] – أندريه جيد: من أبطال الأساطير اليونانية.. أوديب ثيسيوس، ترجمة: طه حسين، القاهرة، دار الكاتب المصرى، ١٩٤٦، ص ٣.

* كلمة "أوديب" تعنى المتورم القدمين.

فيهم ذلك الرجل الكبير السن الذي لم يكن سوى أبيه لايوس، ولم ينج من هؤلاء الرجال سوى رجل واحد من رجال لايوس استطاع أن يفر من بين براثن أوديب، ويعود إلى طيبة ليبلغ أهلها بأن الملك قد قُتل هو ومن معه.

ويصل أوديب إلى مدينة طيبة – مسقط رأسه وأن لم يكن يعرفها – وهناك يجد أوديب فزعًا وارتباكًا يسودان المدينة، فقد كان هناك "حيوان غريب قد هبط عليها من السماء أو نجم لها من الأرض جاءها من حيث لا تعلم على كل حال"[٧]، هذا الحيوان مفزع له "وجه وصدر امرأة وكتفاها وجسم أسد وذيل أفعى وأجنحة نسر"[٨]، قد قبع على صخرة مرتفعة غير بعيدة عن مدخل المدينة، وراح يلقي الألغاز على كل من يمر به، ولكن أحدًا لا يستطيع الوصول إلى الحل، ويكون مصيره الهلاك على يد هذا الحيوان الغريب المسمى "أبو الهول"؛ وعظم الكرب، وعم البلاء، وامتلأت قلوب أهل المدينة خوفًا ورعبًا.

ويأتي أوديب فيسأله أبو الهول: ما الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وفي الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟؛ فيجيبه أوديب: هذا الحيوان هو الإنسان، فهو في الطفولة يزحف على أربع، وحين يشب يمشي على اثنتين، وعندما يشيخ يتكئ في سيره على عصا. ويكون هذا هو الجواب الصحيح، ويستشيط أبو الهول غضبًا لذلك، ويلقي بنفسه من فوق الصخرة ويلقى حتفه، وفرح أهل طيبة بهذا الشاب الذي خلَّصهم من هذا الحيوان الشرير الرابض عند مدخل مدينتهم، وتوَّجوه ملكًا عليهم

---

٧ – أندريه جيد: من أبطال الأساطير اليونانية، مرجع سابق، ص ٥.

٨ – روبرت جريفز: من أساطير الإغريق.. الملك أوديب، ترجمة: توفيق منصور، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٧٥/٧٤ أبريل – سبتمبر، ٢٠٠٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥٣.

وزوَّجوه بالملكة جوكاستا التي لم تكن سوى أمه، ويعيش أوديب عيشة راضية سعيدة، وقد رضى عن رعيته ورضيت عنه، وينجب من جوكاستا أربعة أبناء ولدين هما: إتيوكل، وبولينيس، وابنتين هما: أنتيجون، وإسمين.

وهكذا تتحقق النبوءة دون أن يدرك أحد وتسير الأمور سيرًا طبيعيًّا ينعم فيه الشعب بالعدل والأمان في ظل ملكهم أوديب، ثم حدثت بعد ذلك مجاعة وطاعون، وهلك الزرع وجف الضرع، وأسرف الموت فى كل حى؛ "فالطير تساقط من السماء، والماشية تخر إلى جنوبها، والناس يستبقون إلى القبور حتى تضيق بهم، وحتى يعجز بعضهم عن دفن بعض، وقد عم البلاء وعظم الكرب واشتدت المحنة حتى بلغت أقصاها؛ وأهل المدينة يستعطفون الآلهة بالضحايا والقرابين ويتوسلون إليهم بالصلاة والدعاء، فلا يغنى عنهم هذا كله شيئًا"[٩].

وتجمع الشعب أمام القصر يرجون ملكهم أن يجد لهم حلًّا لمشكلتهم هذه؛ فيرسل أوديب يستشير ويسأل الآلهة، ويطلب منها العون والمساعدة، فتجيبه بأن شيئًا قذرًا ونجسًا يقيم في هذه المملكة لابد أن يزال، وأنه لابد من الكشف عن قاتل الملك لايوس وعقابه حتى تزول الغُمة عن أهل المدينة؛ ولم يكد الملك أوديب يتلقى هذا الجواب حتى أعلن فى حزم وصرامة أنه باحث عن هذا القاتل ومنزل به أشد العقاب، وأنه يطلب إلى أهل المدينة أن يعاونوه على ذلك فى غير تردد ولا ضعف مهما يكن هذا القاتل.

---

٩ – أندريه جيد: من أبطال أساطير اليونانية، مرجع سابق، ص ٨.

ويرسل أوديب فى طلب كبير الكهان "تريسياس" لكى يساعده فى الوصول إلى قاتل الملك لايوس، هذا الرجس الذى يدنس المدينة، فلا يستجيب "تريسياس" لتوسلات أوديب لكى يساعده؛ فيتهمه أوديب بالخيانة، ويعايره بأنه رجل أعمى، لا يعبأ سوى بمصلحته فقط؛ فيغضب تريسياس، ويعلن لأوديب بأنه هو الرجس الذى يدنس المدينة، وأنه هو سبب البلاء الذى تعانى منه البلاد، ولم يصدق أوديب في بادئ الأمر، وظل يحقق في الموضوع واستدعى الراعي الذي كلف بقتل الطفل. وهكذا حتى تتضح له الأمور ويتيقن من أنه قد قتل أباه وتزوج أمه. ثم تمضي القصة إلى غايتها، فلا تطيق جوكاستا الحياة، وقد ظهرت لها حقيقة الإثم الذي تعيش فيه فتنتحر. ويفقأ أوديب عينيه.

وتختلف الروايات حول هذه الأسطورة، ويزيد فى اختلافها المؤلفون المسرحيون الذين اتخذوا هذه القصة موضوعًا لمسرحياتهم؛ "فقوم يرون أن جوكاست لم تقتل نفسها، وانما عاشت حتى رأت اختلاف ابنيها على العرش وتساقيهما الموت، ولم تقتل نفسها إلا بعد أن رأتهما صريعين. وقوم يرون أن أوديب قد نفى نفسه من الأرض بعد أن فقا عينيه وهام غريبًا تقوده ابنته أنتيجون حتى انتهى آخر الأمر إلى ضاحية من ضواحى أثينا فمات فيها. وآخرون يرون أنه لم ينف نفسه، وانما نفاه ابناه بعد أن وليا الملك. وآخرون يرون أن ابنيه قد أمسكاه فى القصر ولم ينفياه، وانما نفاه كريون بعد أن مات ابناه، فلجأ إلى الضاحية الأثينية ومات فيها"[١٠].

[١٠] – أندريه جيد: من أبطال أساطير اليونانية، المرجع السابق، ص ص ١١ – ١٢.

هذه هى القصة التى روتها الأساطير اليونانية منذ أبعد العصور.؟. والأساطير قصص خرافية تعبر عن العقل الشعبى والضمير الجمعى، ولكن ليس هناك ما يمنع من أن يكون لبعض أحداث هذه القصة الأسطورية أصل تاريخى، "وثمة إشارات إلى أنه يوجد فى التاريخ اليونانى القديم أحداث موثقة تشبه العراك الذى دار فى الأسطورة بين أوديب ولايوس كما أن فيه أحداثًا تشبه المواجهة المذهلة التى جرت بين أوديب وبين الوحش سفنكس (أبو الهول)"[١١]. بل أن هناك من يقول: أن أوديب هو الفرعون المصرى "إخناتون"، حيث أثبت الباحث الروسى " إيمانويل فليكوفسكى" فى كتابه "أوديب وإخناتون"أن أوديب اليونانى ليس له وجود تاريخى فى أرض اليونان هو أو أى فرد من أفراد عائلته، وأن الشخصية التاريخية التى تحولت فى أرض اليونان إلى أسطورة هى الفرعون "إخناتون"، وأن تفاصيل قصة أوديب ليست سوى أحداث تاريخية وقعت فى مصر فى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وأبطالها هم أوآخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة"[١٢].

وترى الباحثة أنه من الواضح أن المسرحية وأغلب تفصيلاتها من عمل الخيال الشعبى الأسطورى.

أسطورة أوديب فى التراث الأدبى

يشعر كل كاتب متزن يقدر مسئولية الكلمة برهبة بالغة وهو يقترب بقلمه من أسطورة الملك أوديب، ولا يرجع ذلك إلى جلال هذا الملك وقدسية

---

١١ – محمود الربيعى: مأساة أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم، مرجع سابق، ص ٢٠.

١٢ – فاروق فريد: أوديب بين المسرح والتاريخ، مرجع سابق، ص ٣٠.

شخصيته نصف الالهية فحسب، وانما يعود بالدرجة الأولى إلى كثرة ما كتب عنه، أسطورة، وشعرا ملحميًّا ومسرحيًّا، وقصصيًّا، دراسة ونقدًا. ويجد دارسو هذه المسرحية أنفسهم فى بحار لا قاع لها ومتاهات بغير حدود؛ فيمكن لأحدهم أن يدرس أسطورة هذا الملك وتفسيراتها المختلفة على مر العصور، ويستطيع الباحث كذلك أن يبحث فى الشكل الدرامى الذى اتخذته هذه الأسطورة عند سوفوكليس. وبوسعه أن يعكف على محاولة لتطبيق قواعد أرسطو النقدية فى الدراما على هذه المسرحية التى حازت على إعجابه، والتى كانت وراء وضعه لكتاب "فن الشعر" نفسه. ويمكن لمن يريد من الباحثين أن يعقد مقارنة بين مسرحية سوفوكليس ومسرحية الكاتب والفيلسوف الروائى سينيكا، الذى ينتمى للعصر الفضى من الأدب اللاتينى. "ويستطيع أى باحث كذلك أن يتابع دراساته حول أسطورة أوديب فيعرج على العصر البيزنطى المسيحى مارا بالعصور الوسطى حتى يصل إلى عصر النهضة فعصورنا الحديثة. وسيجد أينما حل مادة هائلة لا قبل له بها. فهناك العشرات أو المئات من القصص والقصائد والمسرحيات التى كتبت تقليدا لهذه المسرحية الخالدة"[١٣].

لم تكن أسطورة "أوديب" بالشكل ولا بالترتيب السردى الموجودة به الآن، ولكن كانت – ككل الأساطير – عبارة عن حكايات تروى على ألسنة البعض غير مرتبة الأحداث، وقد تناقلها الشعراء الجوالون والمغنون قبل أن يصوغها سوفوكليس في نص تراجيدي أخاذ. وفي العادة يضيف الشعراء الجوالون كثيرًا من الأحداث والحوارات والشخصيات إلى القصة الأصلية

---

[١٣] – أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٥٦.

للتشويق، حتى يمكن القول أن الحكاية الأصلية اختفت تحت طبقات من الإضافات المتراكمة عبر السنين، وكانت تتفاوت كل حكاية عن الآخرى تفاوتًا واضحًا فى الأحداث، وفى طريقة السرد، ولم تأخذ الشكل الذى نعرفه عليها الآن إلا بعد أن تناولها الأدباء وأدخلوها فى قالب أدبى.

وأول رصد من عناصر أسطورة أوديب فى الأدب كان إشارات خاطفة فى ملحمتى "الإلياذة" و "الأوديسة" للشاعر الإغريقى "هوميروس"، ففى ملحمة "الأوديسة" جعل أوديب يتزوج من أمه جوكاستا، ولكنه لم يفقأ عينيه، بل جعله يعيش بصحة جيدة سعيدًا مستمرًّا فى مُلكه حتى قُتل فى معركة حربية، ولم يحدد لنا مصير أمه جوكاستا.

كما تناول المسرحيون اليونانيون أسطورة أوديب، حيث تصدى لمعالجتها شيوخ الدراما الإغريقية الثلاثة: يوريبيديس، وأسخيلوس، وسوفوكليس، "فقد كتب الشاعر المسرحى الأول أيسخيلوس ثلاثية هى "لايوس" و "أوديب" و "سبعة ضد طيبة"، ولم يصلنا سوى الأخيرة، بينما كتب الشاعر سوفوكليس "أوديب ملكًا" و "أوديب فى كولونا" و "أنتيجونا" وقد وصلتنا كاملة. أما يوربيديس فقد كتب "الفنيقيات""[١٤]. وكان سوفوكليس أكثرهم موهبة وقدرة فى صب أسطورة أوديب فى قالب مسرحى مُحكم ومتفرد لدرجة أن الأسطورة الأصلية كادت أن تُنسى فى غمرة الإعجاب الكبير بمسرحية "سوفوكليس"، وأصبحت هذه المسرحية هى مصدر الحكاية لأسطورة أوديب عند الأغلبية، كما أصبحت هى النموذج والمثال الذى يحتذى به معظم الكتاب المسرحيين على مستوى العالم، لدرجة أن أرسطو وضع قواعد المسرحية الجيدة بناءً عليها – كما ذكرنا –.

---

[١٤] – فاروق فريد: أوديب بين المسرح والتاريخ، مرجع سابق، ص ٣٠.

وقد لاقت أسطورة أوديب على النحو الذي فصله سوفوكليس في مسرحياته الثلاث شهرة كبيرة، وتناقلتها الأجيال وزادت فيها، وربما كان سبب ذيوعها التركيز على "اللعنة" التي كان لها شأن كبير في أساطير اليونان القدماء، وفي حياتهم اليومية، وهي شبيهة بفكرة "الخطيئة" القريبة من مفهوم الإنسان المعاصر؛ لأن قوتها تجعل الأجيال اللاحقة تدفع ثمن جرائم الأجداد، كما تجمع الأسطورة بين المصير المحتوم والأخلاقيات التي تدعو إلى الاعتدال والتبصر في الأمور وعواقبها وتجنب المبالغة والإسراف في الاعتداد بالنفس والغضب.

لم تنقطع معالجة الأدباء لموضوع أسطورة أوديب – بعد العصر اليونانى – فى أى عصر من العصور، فهناك العشرات أو المئات من القصص والمسرحيات التى كتبت تقليدًا لهذه المسرحية الخالدة، حتى أنه فى فرنسا وحدها حاول تسعة وعشرون مؤلفا أن يقلدوا سوفوكليس فى الفترة ما بين عام ١٩١٤ و ١٩٣٩ وكان من بينهم كورنى وفولتير وجان كوكتو وأندريه جيد، حيث تناولها أندريه جيد على المستوى الأخلاقى، وتناولها فولتير على المستوى الاجتماعى، وجان كوكتو تناولها على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى، حيث "ركز فيها على الصراع بين "أوديب" الجاحد للآلهة والمعتد بنفسه حتى الغرور والكهنة الذين يريدون بسط سلطان الدين على كل شيء وعلى كل إنسان حتى الملك نفسه"(١٥). كما تناولها الإنجليزى "جون درايدن" (١٦٣١ – ١٧٠٠)، كما تناولها العديد غير هؤلاء من كتاب المسرح الأوربيين فى عصر النهضة(١٦).

---

1 – http://www.startimes.com/f.aspx?t=14077303 –

ha , THE EGYPTIAN THEATRE New Directions , Cairo , Tides of Night, AL–Warsha troupe,p:245. –

وتناولها أيضًا الشاعر الرومانى الشهير "سينيكا" – بعد تناول سوفوكليس لها بحوالى خمسة قرون – ولم يغير من أحداثها شيئًا، وتناولها فى القالب المأساوى نفسه الذى تناوله فيه من قبل اليونانى سوفوكليس، غير أنه جعل جوكاستا تنتحر على المسرح أمام النظارة بدلًا من انتحارها بداخل القصر، ورواية خبر وكيفية انتحارها للمشاهدين بواسطة الحوار المسرحى. "وهناك الآلاف المؤلفة من الأعمال الشعرية والنثرية المختلفة التى تأثرت تأثرًا مباشرًا أو غير مباشر بمسرحية سوفوكليس، فما بالك بالدراسات النقدية حول هذه المسرحية وحول الأعمال المقلدة لها؟!"[١٧].

أسطورة أوديب فى الأدب العربى

كان للأدباء العرب أيضًا نصيبهم في طرق هذا الموضوع، ولعل أول من عني بقصة أوديب منهم ترجمة ودراسة هو طه حسين، الذي ترجم مسرحيتي أندريه جيد: "أوديب" و " ثيسيوس" عام ١٩٤٦ وقدّم لهما بمقدمة وافية لا تزال من أحسن ما كتب بالعربية عن الموضوع، ثم اتبعهما بترجمة لمسرحيات سوفوكليس، ومن هذه المسرحيات ثلاث مسرحيات تتناول أسطورة أوديب وعائلته وهى مسرحيات: "أوديبوس ملكًا"، "أنتيجونا" و "أوديبوس فى كولونا"، وقد نشرتها له دار العلم للملايين اللبنانية. وفي عام ١٩٤٩ ظهرت مسرحيتان عن أوديب كتب إحداهما توفيق الحكيم، وثانيتهما علي أحمد باكثير. وبعد ذلك نشر علي سالم "انت اللي قتلت الوحش" (١٩٧٠)، كما "نشر وليد إخلاصي مسرحية "أوديب: مأساة عصرية" (١٩٨١). وأعاد علي حافظ ترجمة مسرحية سوفوكليس، وكتب للترجمة مقدمة جديدة. وكان

---

[١٧] – أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص ٥٧.

لويس عوض قد لخّص مسرحية "أوديب ملكًا" في كتابه "المسرح العالمي" (١٩٦٤)، كما تناولها فوزى فهمى فى مسرحيته "عودة الغائب"، وعالجها عصام عبد العزيز فى مسرحيته "أوديب والقربان المقدس". أما الدراسات العربية فتشمل "كتاب عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب" (١٩٦٢)، وكتاب مصطفى عبد الله "أسطورة أوديب في المسرح المعاصر" (١٩٨٣). وربما كانت دراسة عز الدين إسماعيل أول دراسة تطبيقية أفادت من المنهج الفرويدي وطبقته تطبيقًا ناجحًا على رواية "السراب" لنجيب محفوظ، وقد اهتم العرب أيضًا بالأصول النفسية والتاريخية لقصة أوديب؛ فترجم مصطفى صفوان "تفسير الأحلام لفرويد" (١٩٦٠)، وترجم جميل سعيد "عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس" لباتريك ملاهي (١٩٦٢). وترجم فاروق فريد "أوديب وإخناتون" لإيمانويل فيلكوفسكي، وهو كتاب يبين بالأدلة التاريخية أن أصول هذه الأسطورة التاريخية تعود إلى التاريخ الفرعوني"[١٨].

وقد بذل فيلكوفسكى جهدا كبيرا حتى وصل على أدلة تثبت أن أسطورة "أوديب" ما هى إلا قصة الملك إخناتون، غير أن فيلكوفسكى يبدو أنه هو نفسه لم يكن مؤمنا بما توصل إليه حيث قال: "علينا أن نعترف بأن الشواهد الآن لا تبدو مقنعة، وأن حجتنا ليست قوية، بل مع الأسف غير كافية أو كاملة؛ فالبطل الذى يترك فى أرض محتلة، وقدماه مثقوبتان، وهو طفل حديث المولد، وعندما يشب عوده يقتل أباه فى نزال بينهما فى الطريق ثم يتزوج أمه وينجب أطفالا، هذا البطل يختلف تمام الاختلاف عن صورة إخناتون التقليدية كزوج وابن مثالى ومصلح دينى، وأن كل ما نستطيع إثباته

1- http://www.startimes.com/f.aspx?t=14077303 -

هو أن إخناتون قد قضى شبابه بعيدا عن طيبة، ثم آلت إليه المملكة بعد أن حكمت أمه بمفردها لمدة قصيرة، فاننا بذلك نحاول إقامة بناء راسخ هائل فوق أساس هش ضعيف، أو نحاول شراء مملكة بقطعة نقود"[١٩].

وقد عرفت المسارح المصرية مسرحية أوديب لأول مرة عام ١٨٩٩، عندما زارها الممثل الإيطالى الشهير "أرميتى نوفيللى (١٨٥١ – ١٩١٩)، وقدم عروضًا فى الإسكندرية طوال اثنتى عشرة ليلة قدم خلالها "أوديب ملكًا" لسوفوكليس وغيرها من روائع المسرح العالمى. وكانت هذه المسرحية نفسها من المسرحيات التى ترجمت لمسرح جورج أبيض، ترجمها فرح أنطون ومثلت فيها السيدة السورية "مريم سوماط" دور الملكة "يوكاستي"، ولم تكن تقل مستوى بأى حال من الأحوال عن تمثيل أعظم الممثلات الأوربيات. وصاحبت موسيقى أوركسترا مسرح جورج أبيض المكونة من ثلاثين عازفا أناشيد الجوقة أثناء عرض المسرحية. وكذلك قامت "ميليا ديان" بدور يوكاستى أمام جورج أبيض، وتمتعت هذه السيدة بجبين عريض وأنف هيللينى وعينين واسعتين كما كانت لمشيتها هيبة الملكَات وجلالهن وبلغت درجة إتقانها للدور الحد الذى جعل الجمهور يتصور أن ما يراه حقيقة واقعة وليس تصويرا فنيا أو خيالا أسطوريا. وبعد ذلك صار دور يوكاستى من الأدوار التى تقاس بها مقدرة كل فنانة حتى أن جورج أبيض سئل لماذا لم يعط مثل هذا الدور للممثلة "روز اليوسف" فقال "لسبب بسيط وهو أن طبيعة روز بصوتها وجسمها الرقيق تتفق مع أدوار مثل أوفيليا وغيرها أما أدوار الملكَات فهى تتطلب أجساما فارعة وأصواتًا رنانة مهيبة فى المسرحيات

---

[١٩] – أحمد شمس الدين الحجاجى: الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر: مرجع سابق، ص ص ٩٥ – ٩٦.

التراجيدية مثل يوكاستى. وقد قامت دولت أبيض بهذا الدور لأول مرة عام ١٩١٧"[٢٠].

وقدم جورج أبيض مع عزيز عيد مسرحية "أوديب ملكًا" فى طرابلس الشام، والحقيقة أنه قدم عروضا لهذه المسرحية فى كل مرة ذهب فيها إلى المشرق أو المغرب العربى، بل وفى محافظات الوجه القبلى والبحرى فى مصر. وعرف طه حسين لأول مرة جورج أبيض فى عام ١٩١٧ وذلك فى عرض أوديب ملكًا على مسرح الأوبرا؛ وانبهر عميد الأدب العربى بصوت الممثل الكبير وإلقائه وعشق المسرح عن طريقه منذ هذا التاريخ إذ كتب يقول: "إنى لم اذق جمال التمثيل الصحيح إلا حين شاهدت جورج أبيض يمثل قصة "أوديب ملكًا"، وبناء على طلب الدكتور طه حسين المستشار الفنى لوزارة المعارف آنذاك استدعت جامعة الإسكندرية فى عام ١٩٤٣ جورج أبيض لكى يقوم بآخراج "الملك أوديب" ترجمة الدكتور طه حسين لفرقة كلية العلوم. وفى عام ١٩٣٠ سجل جورج أبيض من أدواره المشهورة أربعة مشاهد على أربعة أسطوانات كان من بينها دور أوديب، وكان هذا أول تسجيل على أسطوانات لممثل عربى"[٢١]

واتسع نطاق أسطورة أوديب، فخرجت من طوق المسرحية إلى قوالب الأدب الآخرى كالقصيدة الغنائية، والرواية الطويلة ، والقصة القصيرة وغيرهم من أنواع وفروع الأدب والفنون الآخرى، كما خرجت أسطورة أوديب من حيز الأدب إلى بعض العلوم الإنسانية، حيث استخدمها "سيجموند فرويد" فى علم النفس وعلم الاجتماع.

---

[٢٠] – أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص ٥٨.

[٢١] – المرجع السابق، ص ٥٩.

أوديب في علم النفس

انتبه العلماء للأسطورة وبدءوا ينجذبون إليها عندما شعروا بأهميتها التاريخية ووظائفها الروحية والثقافية والفكرية، وشرعوا فى جمع أساطير الشعوب ودرسوها وأعادوا إليها الاعتبار، فعلى سبيل المثال نجد أن العلوم الإنسانية راحت تبحث خلف الشكل الظاهر للأسطورة عن رموز كامنة ومعان دقيقة تعين على فهم الإنسان وسلوكه وحياته الروحية والنفسية وآليات تفكيره وعواطفه ودوافعه عبر العصور، "فقدمت الأساطير لمختبرات علوم الاجتماع النفس والأنثروبولوجيا والأنثوجرافيا والفولكلور، وأصبحت مادة لا تقدر بثمن، وغدت منهلا لكثير من العلوم الإنسانية الآخرى كالعلوم اللغوية والأدبية والنقدية والبلاغية والتاريخية والأثرية وتاريخ الأديان والأديان المقارنة، وتاريخ الفنون والكلاسيكيات. وإلى جانب هذا وذاك ظهر فرع جديد من فروع المعرفة الإنسانية، وهو علم الميثولوجيا[٢٢].

ومنذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا ظهرت مدارس شتى تهدف إلى تقديم نظريات ومناهج متعددة فى تفسير الأساطير ونشأتها وأنواعها وبيان دلالاتها ورموزها وبواعثها ووظائفها النفسية والفكرية والروحية والاجتماعية والحضارية والجمالية. لقد اجتذبت الأسطورة عالم النفس الشهير سيجموند فرويد Sigmund Freud كما اجتذبت غيره الكثير فيما بعد. يرى فرويد فى كثير من النواحى شبهًا عجيبًا بين الأسطورة والحلم. ففى الأسطورة كما فى الحلم، يجد أن الأحداث تقع حرة من قيود الزمان والمكان، وأن البطل يخضع لتحولات سحرية فيتغير ببساطة من شكل لآخر، ومن جنس

---

٢٢ – محمد رجب النجار: من فنون الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٣٧.

لآخر ومن حالة الحياة إلى حالة الموت، وبالعكس، كما أنه يقوم بأفعال خارقة هى انعكاس لأمانى ورغبات واضع الأسطورة. وفى الأسطورة كما فى الحلم، نجد أن الرغبات المكبوتة تنطلق من عقالها بعيدًا عن رقابة العقل الواعى الذى يمارس دومًا دور الحارس على بوابة اللاشعور، حيث الرغبات المضادة للمجتمع محبوسة هناك. ولقد أشار فرويد إلى وجود أوجه شبه متعددة بين أساطير معروفة وبين رموز تظهر فى الأحلام لتمثل دوافع غريزية قوية، لذا أطلق أسماء شخصيات أسطورية إغريقية. حيث "بدأ فرويد بأقوى دافع غريزى فى الإنسان وهو عشق الابن لأمه وغيرته من أبيه فسماه عقدة أوديب، ثم انتقل إلى دافع مواز للدافع الأول وهو عشق الابنة لأبيها وغيرتها من أمها، فسماه عقدة إليكترا، إذ أن إليكترا ساعدت أخاها فى اغتيال أمهما كليتمنسترا انتقاما لوالدها الذى سبق أن قتلته كليتمنسترا، ثم انتقل فرويد إلى دافع ثالث وهو الغرور أو الافتتان بالنفس، وسمى هذا الدافع عقدة النرجسية نسبة إلى نرجس أو نركسوس الذى تملكه الغرور فأعجب بجماله ورشاقته وطلعته البهية فكان مصيره الموت فى نهاية الأمر"[٢٣].

وقد اعتمد فرويد على أسطورة أوديب بوصفها تصويرًا رمزيًّا لما عدّه ظاهرة نفسية يتصف بها البشر جميعًا، وهي ظاهرة الصلة الحميمة بين الطفل (الذكر بوجه خاص) وأمه، وهي التي قد تأخذ فيما بعد مظهرًا مرضيًا. ولم يتردد فرويد في وصف هذه العلاقة بأنها جنسية من بدايتها بدعوى أن الغريزة الجنسية عند الرضيع تتركز في البداية في الفم، ولذا يكون الثدي هو وسيلة إشباعها، ثم تتطور حتى يصبح أقوى مظهر لها هو العداء الذي يضمره الابن لأبيه. "وقد وجد فرويد أدلة على ما يقول في الأحلام

٢٣ – فؤاد الشرقاوى: الأسطورة فى الأدب اليونانى والرومانى: مرجع سابق، ص ١٦.

وفي بعض الأعمال الأدبية مثل "هاملت" لشكسبير، و"الأخوة كرامازوف" لدستويفسكي. وسواء أصحت نظرية فرويد أم لم تصح فمما لا شك فيه أنها فتحت للأدب بابًا يحسن النظر إلى ما وراءه"[٢٤]. ومن المعروف أن "فرويد كان له أثر كبير فى شيوع أسطورة أوديب فى العصر الحديث"[٢٥].

أوديب والفلسفة

كانت مسرحية "أوديب ملكًا" عماد الجزء الخاص بالمأساة من كتاب "فن الشعر" لأرسطو. وظلت المفهومات الأرسطية عن البطل المأسوي ونقيصته التي تؤدي إلى سقوطه، وعن الحبكة وما يتم فيها من تعرّف وتحول، وعن الأثر المأسوي وما يحدثه من تطهير عن طريق استثارة الخوف والشفقة، ظلت تتردد في فلسفة الفن والفكر الجمالي حتى اليوم. ولكن الفلاسفة بعد أن تخلوا عنها للنقد الأدبي، أخذوا يبحثون في الناحية الأخلاقية، ويسألون عن مدى مسؤولية أوديب عمّا صنع، وفي موضوع الحرية في مقابل الجبرية. فالقصة تتنبأ بمصير أوديب حتى قبل أن يولد، وهذا التنبؤ يمكن أن يقرأ بوصفه سلبًا لحرية الإنسان أو بأنه "القضاء والقدر". وهذه القراءة تؤيد أوديب في أن أبولون هو المسئول الحقيقي عن كل ما جرى، وهي قراءة تروق للجبريين. ولكن المؤمنين بحرية الإنسان، أي الذين يحاولون أن يجعلوا من الإنسان كائنًا مسئولًا عن أفعاله لا مجرد ضحية للآلهة اللاهية، يقولون "أن أوديب فعل كل شيء بمحض إرادته، وأن علم الآلهة المسبق بمصيره هو من صفات الآلهة التي يسع علمها كل شيء، وليس العلم بالغيب تسييرًا

---

٢٤ – http://www.startimes.com/f.aspx?t=14077303

٢٥ – مصطفى بدوى: دراسات فى الشعر والمسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ط ٢، ص ١٩٠.

للأحداث، ويمثلون على ذلك بالطبيب الذي يؤهله علمه لأن يتنبأ بأن مريضًا من مرضاه سوف يموت بعد مدة معينة. فالطبيب لا يميت المريض مع علمه المسبق بالنتيجة"[٢٦].

---

٢٦ - http://www.startimes.com/f.aspx?t=14077303

أسطورة أوديب عند سوفوكليس

تمهيد

تُعد مسرحيات سوفوكليس من أشهر المسرحيات اليونانية فى العصر القديم والحديث، وكان جمهور المسرح اليونانى يُقبل على مسرحياته أكثر من إقباله على مسرحيات معاصريه من مشاهير المسرح اليونانى القديم من أمثال أيسخولوس ويوربيدس وأرسطافونيس، ولعل السر فى هذا هو الاقتراب المباشر فى الطابع الإنسانى الذى قام به سوفوكليس بالنسبة للأبطال مما عمق الأثر التراجيدى، "فالأثر التراجيدى لا ينتج عن القوة الدينية فحسب، بل يزداد عمقًا كلما اقتربت التراجيديات من الإنسانية، وسوفوكليس يعتبر بحق كما قال "ألارداديس نيكول": مجد المسرح الإغريقى؛ لأنه استطاع أن يلاحظ الإنسان وأن يتصور النبل الذى تتمخض عنه روح البشر إذا امتحنت بالألم"[٢٧].

وتعد مسرحية سوفوكليس أكمل مصدر لمأساة أوديب، ومن أجمل المسرحيات اليونانية القديمة التي حفظت إلى اليوم (ألفت بعد عام ٤٥٠ق.م). وقد وصفها أرسطو في كتابه "الشعر" بأنها أكمل نموذج لمأساة عرفها الإنسان. ولا تعود شهرة هذه المسرحية عبر كل العصور إلى إعجاب المعلم الأول وأبى النقد الأدبى أرسطو فحسب، وانما أيضا إلى حقيقة أن كثيرًا من النقاد يعتبرون سوفوكليس أكثر الشعراء التراجيديين تعبيرًا عن روح

---

[٢٧] - فوزى فهمى: مفهوم التراجيديا عند اليونان، مجلة المسرح، القاهرة، وزارة الثقافة، مسرح الحكيم، ع٢٧، مارس ١٩٦٦، ص٧٨.

أثينا فى عصرها الذهبى إبان القرن الخامس ق. م. ولما كانت مسرحية "أوديبوس ملكًا" هى رائعته الخالدة، ولا ريب فإنها بالتالى تعد أصدق تعبير عن جوهر الروح الهيلينية ككل. إنها مسرحية تقع فى القلب من الحضارة الاغريقية، ولذا أصبحت موضع تقديس لدى الأوروبيين المحدثين فقدموها على خشبة المسرح مرات ومرات، مرات بلغتها الأصلية ومرات مترجمة"[٢٨].

وقد تناول سوفوكليس أسطورة أوديب فى ثلاث مسرحيات: المسرحية الأولى وهى: «أوديب ملكًا» وتتناول آخر أيام أوديب في طيبة – وسنتناول دراستها بالتفصيل فى السطور القادمة –، ومسرحية "أوديب في كولونا" التى "كتبها سوفوكليس بعد أوديبوس ملكًا بعدة سنوات"[٢٩]، وتتحدث عن بقية أيامه في كولونونا، وقد مثلت هذه المسرحية لأول مرة سنة ٤٠١ قبل الميلاد، وفيها يغادر أوديب طيبة بعد أن طرده منها كريون، ويصطحب معه ابنته أنتيجونا ويهيمان على وجهيهما حتى يبلغا "أتيكا" على مقربة من كولونا، ويلجأ إلى غابة أومنيد، ويعكف على الصلاة والتوبة، ولكنه لا يلبث أن يلقى مصرعه فى ظروف غامضة. أما مسرحية «أنتيجونا» وهى المسرحية الثالثة لسوفوكليس فقد "مثلت لأول مرة سنة ٤٤٠ قبل الميلاد"[٣٠]، وفيها يستولى كريون على الحكم بعد موت الأخوين. ويقيم لأتيوكل جنازة مهيبة، ولكنه يحظر إقامة الطقوس الدينية لبولونيس الذى حمل السلاح ضد وطنه. ويعلن أن كل من يحاول دفنه سوف يتعرض لعقوبة الموت جوعا فى مقبرة لابراسيد، ولكن أنتيجونا تتحدى هذا القرار وتقيم لأخيها الطقوس الدينية

---

[٢٨] – أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرحيات توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص ٥٧.

[٢٩] - وولتر كير: الملهاة والمأساة، ترجمة: عبدالرحمن أمين مرغلانى، القاهرة، دار الأمين، ٢٠٠٣، ص ٥٧.

[٣٠] - جان بول سارتر وآخرون: مختارات من المسرح العالمى، ترجمة: محمد عبدالمنعم جلال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٢١٤.

وتقوم بدفنه؛ فيقبض عليها كريون ويصدر أوامره بتنفيذ العقوبة السالفة عليها، ويسرع هيمون –ابن كريون الذى يحبها– إلى المقبرة المذكورة؛ فيجدها قد شنقت نفسها فينتحر فوق جثتها. ومن المناسب أن نذكر أن "هيجل جعل من هذه المسرحية الأخيرة "أنتيجونا" جوهرًا للتراجيديا مستندا فى ذلك إلى وجود تناقض بين إرادتين أو حقيقتين كل منهما خيّرة بحيث نجد أن علينا التضحية بإحداهما"[٣١].

ولم تكن مسرحية "أويديبوس* ملكًا" لسوفوكليس غريبة عن المسرح المصرى الحديث، فقد قدمت على المسرح سنة ١٩١٢م، وقد قام بترجمتها فرح أنطون، وحققت رواجا كبيرا بين الطبقات المثقفة، وقام ببطولتها جورج أبيض، وكتب النقاد عنها كثيرًا، غير أنها قوبلت برفض واستهجان كبيرين من قِبل الطبقات غير المثقفة؛ لأنهم لم يفهموا طبيعة النص اليونانى، "إذ أنهم طبقوا عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح، وعدوا علاقة أوديب بأمه علاقة غير أخلاقية، ووصفوا أم أوديب بأنها شريرة، لأنها جلبت على ولدها الشقاء من أجل شهواتها الفاسدة"[٣٢].

ومع تطور الحياة الثقافية فى مصر لم يعد أوديب غريبا عن الثقافة المصرية، إذ أنه دخل من أوسع الأبواب الثقافية بترجمة طه حسين لست مسرحيات لسوفوكليس من بينها مسرحية "أوديب". هذا فضلا عن ترجمته لمسرحية "أوديب" لأندريه جيد سنة ١٩٤٦م. "ولقد كون ذلك ألفة كبيرة بين

---

[٣١] - يسرى الجندى: نحو تراجيديا معاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ٥٨.

* كلمة أوديبوس ذو شقين "أودى" وتعنى قدم و "بوس" وتعنى متورم "ذو القدم المتورمة" (أنظر: يسرى الجندى: نحو تراجيديا معاصرة، مرجع سابق، ص ٥٣).

[٣٢] – أحمد شمس الدين الحجاجى: الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سابق، ص ص ٩٧ – ٩٨.

الجمهور وبين قصة أوديب، مهد لظهور مسرحية الحكيم "الملك أوديب" عام ١٩٤٩، وظهور مسرحية على باكثير "مأساة أوديب" فى نفس العام، ثم ظهرت بعد حوالى واحد وعشرين عامًا مسرحية "على سالم" "انت اللى قتلت الوحش" سنة ١٩٧٠"[٣٣]. ثم مسرحية فوزى فهمى "عودة الغائب"، ثم مسرحية عصام عبد العزيز "أوديب والقربان المقدس".

مسرحية "أويديبوس ملكًا".. تأليف: سوفوكليس

لعل مسرحية أوديبوس ملكًا هى أشهر مسرحية لسوفوكليس، "ولا مراء فى أنها قصة رائعة وحوارها بارع، وعرضها للأشخاص عميق"[٣٤]، ولعلها أروع ما خلّف سوفوكليس، وعدّها أرسطو المسرحية النموذجية، كما أعد شخصية أوديب مثالا يحتذى. ولقد مُثلت تلك المسرحية بعد وفاة سوفوكليس بسنين أربع، "وليس ثمة بيت من الشعر فيها دون دلالة ومغزى، وليس ثمة فرصة لإيقاظ العاطفة إلا حفلت بها"[٣٥]، وهذا ما جعل أرسطو يرى فيها أعلى مثل للتراجيديا فى كتابه "فن الشعر". والمسرحية مأساة من المآسى التى يطالع بها القدر الإنسان، ومحاولة الإنسان عبثًا الفرار مما قُدر له؛ فكلما ذُكرت مأساة "أوديب ملكًا" قيل: هذه مأساة القدر، "ففيها نجد القدر يرسم للأبطال طريق مجدهم، ويسطر لهم خطوط السقوط، فكأنما البشر من قطع الشطرنج تحركها يد خفية ترى كل شيء ولا يراها أحد، ولكن بقدر ما

[٣٣] – المرجع السابق، ص ٩٨.

[٣٤] – ألاردايس نيكول: المسرحية العالمية.. الجزء الأول، ترجمة: عثمان نويّه، مرجع سابق، ص ٦٨.

[٣٥] – ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، مرجع سابق، ص ٣٤٨.

يهولنا فيها سيطرة القدر على حياة الإنسان، يهولنا فيها كذلك جهاد الإنسان فى سبيل تغيير مصيره وفرض إرادته الحرة"(٣٦).

إن هذه المسرحية تصور الاعتقاد اليونانى عن الغطرسة والتجبر الإنسانى عند صدامها بقوة القدر التى تقذف بالإنسان من قمة العظمة إلى هاوية الشقاء. "إن أبدع ما فى المسرحية دون جدال هو الإصرار الشديد الذى كان أوديب يتابع به البحث والتقصى عن التجربة، هذا الإصرار الذى ينتهى أخيرًا بالاكتشاف المروع: إن الباحث عن الجريمة هو نفسه الجانى"(٣٧). لعل سوفوكليس أراد أن يتهكم بنا فيقول: "أنظروا إلى البطل أوديب تروا ضعفه فى قوته، فقد خال أن فى وسعه أن يتحدى القضاء وأن يدفع المحظور، وهذه خطيئة، فلو أنه لم يعتمد على قوته ومكره كل هذا الاعتماد، واعتمد على من عليه وحده الاعتماد فلربما لطفت به السماء وخففت من محنته وبلائه"(٣٨).

ويقول "سيجموند فرويد" عن مسرحية "أوديب ملكًا": "إن مسرحية أوديب ملكًا ما هى إلا مأساة تسبب فيها القدر، ولهذه المسرحية القدرة على تحريك مشاعر القارئ الحديث مثل المشاهد اليونانى القديم تمامًا. والتفسير الوحيد لذلك هو أن ما تتركه التراجيديا اليونانية من أثر لا يستند على صراع بين القدر وإرادة الإنسان، بل على طبيعة المادة التى يتم عن طريقها الكشف عن الصراع، وقدر أوديب ومصيره يحرك مشاعرنا؛ لأنه قد يكون هو القدر نفسه

٣٦ – لويس عوض: المسرح العالمى، مرجع سابق، ص١٨.

٣٧ - سوفوكليس: أوديب ملكًا، ترجمة: على حافظ، القاهرة، وزراة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ١٤.

٣٨ – لويس عوض: المسرح العالمى، مرجع سابق، ص١٨.

الذى كتب علينا نحن أيضًا"[39]. وعندما يقول "فرويد" هذا الكلام فقد وضع أصبعه على جوهر المسرحية، ألا وهو عموم الموضوع الذى تعالجه هذه المسرحية.

عرض عام لأحداث مسرحية "أويديبوس ملكًا"

كتب سوفوكليس (٤٩٠ – ٤٠٦ق.م) مسرحيته "أوديب ملكًا" وعرضت أول مرة عام ٤٢٥ق.م، وتعد هذه المسرحية أفضل المسرحيات اليونانية من الناحية الفنية؛ حيث استطاع سوفوكليس أن يرسم شخصيات مسرحيته وصراعها وأحداثها ببراعة فائقة.

تدور أحداث المسرحية في مدينة طيبة، وبالتحديد فى الفترة الأخيرة من حُكم الملك أوديب لهذه المدينة، والذى أثبت فيها مقدرة ونجاحًا باهرين فى حكمه لها، ونعمت طيبة كلها فى عهده بالإستقرار والرخاء الكبيرين، كما عاش أوديب هو أيضًا حياة مستقرة سعيدة مع أسرته المكونة من زوجته وأبناءه الأربعة، حتى حلَّ الطاعون وانتشر فى البلاد، وتفشى الوباء؛ فهلك الحرث والنسل وهرع أفراد الشعب إلى القصر مستنجدين بالحاكم – أوديب – الذى خرج لهم ليطمئنهم أنه يعرف شكواهم ويتألم لهم، وأنه يعمل جاهدًا على ازاحة هذا الوباء عن البلاد، حيث أنه فى انتظار كريون– أخو زوجته – الذى أمره بالذهاب إلى معبد أبولون ليستشير الآلهة فى كيفية القضاء على هذا الوباء المتفشى فى طيبة، وما زال فى انتظار قدومه ليعرف منه رأي الآلهة فى هذه المشكلة التى تعانى منها البلاد، وفى هذه الأثناء يدخل

[39] - فاروق عبدالقادر: القدر.. وأوديب ملكا، القاهرة، مجلة المسرح، العدد ١٥، مارس ١٩٦٥، مسرح الحكيم، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ص ٥٦.

كريون ويخبر أوديب أن الآلهة تقول: إن هذا البلاء لن يزول عن طيبة إلا بعد أن يُقتص من قاتل الملك "لايوس" – الحاكم السابق لمدينة طيبة–؛ فيسأله أوديب عن مَن قتل الملك لايوس؟ – حيث إنه لا يعرف غير أنه قُتل فى ظروف غامضة، ولكن لا يعرف من ارتكب هذه الجريمة الشنعاء –، فيجيبه كريون بأن الملك قُتل هو ورفاقه جميعًا ولم ينج منهم إلا رجل واحد، ولكن الخوف ملك عليه أمره ففر، ولم يقل إلا شيئًا واحدًا، وهو أن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه، ويسأله أوديبوس عن سر عدم تتبع قتلة الملك لايوس والقصاص منهم؛ فيجيبه كريون قائلًا: "ذلك الحيوان، وما كان يلقى من ألغاز اضطرنا إلى أن نعرض عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا"[٤٠].

يتعهد أوديب لشعبه أنه سوف يتقصى الحقيقة، وسيسلك كل السبل، ولن يهدأ حتى يصل إلى قاتل الملك لايوس ويقتص منه حتى تزول الغُمة عن البلاد شريطة أن يعاونه أهل ثيبة فى ذلك الأمر، فهو وحده لا يستطيع أن يقتص من القاتل. ويتعهد أويديبوس لأهل المدينة أنه لن يتعرض لقاتل لايوس بشر سوى نفيه من المدينة إذا أعلن عن نفسه، كما يتعهد بمكافئة كل من يرشد على قاتل لايوس، كما يحذر – فى الوقت نفسه – كل من يتستر على القاتل بالعقاب القاسي والصارم. بعد هذا التعهد يخرج أويديبوس وكريون وكاهن زوس والشعب، ثم تُقبل الجوقة – مؤلفة من خمسة عشر من أشراف ثيبة– وتبدأ بالإنشاد والتضرع والشكوى من الخراب الذى حل بالمدينة بسبب الطاعون، والدعاء على قتلة الملك "لايوس"، ويدخل عليهم أويديبوس

---

٤٠ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليوناني.. سوفوكليس، ترجمة: طه حسين، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨٦، ص١٩٦.

أثناء إنشادهم، ويحثهم على مساعدته فى التوصل لقاتل الملك لايوس – بدلًا من الشكوى والعويل– قائلًا: "سأتحدث إليكم بما أريد دون أن أعرف شيئًا عن قصة القتل، دون أن أعرف شيئًا عن القاتل نفسه. فإنى لا أستطيع وحدى أن أقتص آثار المجرم إذا لم تعينونى بشيء من الإرشاد، أنكم لتعلمون إنى لم أصبح ملكًا عليكم إلا بعد أن وقعت الحادثة فاسمعوا لى، فإنى أعلن إليكم أيها المواطنون أنى آمر أيكم عرف قاتل لايوس بن لبدكوس بأن يدلنى عليه، حتى وأن أشفق من ذلك حتى وإن كان هو القاتل، فإن أقصى ما يتعرض له إن دل على نفسه، إنما هو أن ينفى من الأرض دون أن تتعرض حياته لخطر، وأيكم عرف بأن القاتل ليس من أهل المدينة فلينبئنى بذلك، فسينال مكافأته وسيظفر بشكرى، ولكن إذا آثرتم الصمت أو أخفى أحد منكم القاتل إيثارًا له وضنًا بمودته فإليكم ما ينبغى أن تنتظروا منى. إنى أحظر على أهل هذه المدينة التى أنا صاحب العرش والسلطان فيها أن يستقبلوا هذا الرجل كائنًا من يكون، أو أن يسوقوا له حديثًا أو أن يشركوه فى صلواتهم وتضحياتهم، أو أن يقاسموه الماء المقدس. يجب أن يردوه جميعًا عن بيوتهم؛ فإنه رجس بالقياس إلى المدينة كلها، قد أنبأنا بذلك وحى الإله. كذلك أريد أن أنفذ أمر الآلهة وأن أثأر للملك المقتول. وإنى لأتمنى لمقترف هذا الإثم سواء أكان فردًا أم جماعة عيشًا ملؤه الوحدة والذلة بعيدًا عن أرض وطنه. كما أتمنى أن تحل عليه اللعنات التى أرسلتها، حتى ولو كان من أهل بيتى يشاركنى فى العيش على غير علم منى"[٤١].

وينصح رئيس الجوقة الملك أوديبوس بأن يستعين بكبير الكهان "تريسياس" فى حل هذه المشكلة التى تعانى منها البلاد، حيث إنه إنسان

---

[٤١] – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، مصدر السابق، ص ص ١٩٩ – ٢٠٠.

يعرف الغيب، فيرد عليه أويديبوس بأنه فَعَلَ هذا، وأرسل بالفعل لاستدعائه لنفس الغرض، وفى هذه الأثناء يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خدام الملك وبصحبة غلامه الذى ينير له الطريق لأنه شيخ ضرير، ويستقبله أويديبوس بترحاب،قائلًا: "أى تريسياس، أنت الذى يظهر على كل شيء، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغى أن يخفى، على آيات السماء وعلامات الأرض. أنك لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة، أنا نريد أن ندفعه عنها، أنا نريد أن ننقذها أيها الملك(*)، فلا نجد على ذلك سبيلًا غيرك"[٤٢]. ورغم هذه الحفاوة التى قابل بها الملك "أويديبوس الكاهن "تريسياس" إلا أن الأخير يرفض طلب ورجاء الملك أويديبوس، ويدعى نسيانه للعلم وعدم مقدرته على حل المشكلة التى تمر بها البلاد، ويطلب الرحيل والعودة إلى المعبد؛ فيتوسل إليه الملك أويديبوس مرة آخرى قائلًا: "بحق الآلهة لا تعرض عنا، أنبئنا بما تعلم، ها نحن جميعًا نتوسل إليك ضارعين"[٤٣].

ورغم هذه التوسلات إلا أن تريسياس يرفض أن يساعد البلاد فى الخروج من محنتها؛ فيتهمه أويديبوس بالخيانة ويتهمه أيضًا فى أنه شريك فى قتل الملك لايوس؛ فيستشاط تريسياس غضبًا، ويقول لأويديبوس: "إنك الرجس الذى تدنس المدينة"؛ فيغضب أويديبوس ويهدد تريسياس بالعقاب على هذا الكلام؛ فيكرر تريسياس كلامه لأويديبوس قائلًا: "أؤكد أنك قاتل هذا الرجل

---

* – جرت العادة والتقاليد فى المدن اليونانية على إطلاق لقب "الملك" على كبير الكهنة تقديرًا وإجلالا لمكانته عند الناس.(الباحثة).

٤٢ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، مصدر السابق، ص ٢٠٢.

٤٣ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى ، مصدر السابق، ص ٢٠٣.

الذى تبحث عمن أورده الموت"[٤٤]. ويستشاط أوديبوس غضبًا، ويتهم تريسياس بقتل الملك لايوس بالاشتراك مع كريون طمعًا فى السلطة؛ فيكرر تريسياس كلامه لأوديبوس بأن الرجل الذى يبحث عنه الأخير موعدًا منذرًا لأنه قتل لايوس ما هو إلا أوديبوس نفسه، ويضيف على هذا بأن الأخير سيفقد بصره عما قريب، بل الأكثر من هذا، يعلن له بأن جوكاسته ليست زوجته فقط بل هى أمه أيضًا، وأن أبناءه هم فى نفس الوقت أخوة له، حيث إن الملك لايوس ما هو إلا والد أوديبوس نفسه.

يخرج تريسياس من المسرح بعد أن أعلن هذه الأنباء التى لم يصدقها أوديبوس، وإن كانت قد تركت فى نفسه شجونًا ووساوس، وفى نفس اللحظة يغادر أوديبوس أيضًا خشبة المسرح، وتبدأ الجوقة فى التعليق على الأحداث، وتُبدى دهشتها مما حدث بين الملك أوديبوس والكاهن تريسياس، ولكنها تتشكك فى كلام تريسياس، ولا تصدقه، لأن أوديبوس هو الذى أنقذ المدينة من ذلك الحيوان المفترس.

ويدخل كريون إلى خشبة المسرح غاضبًا، ويعلن للجوقة أن أوديبوس يتهمه بأنه هو الذى قتل الملك لايوس بالاشتراك مع الكاهن تريسياس، ويدخل أوديبوس فى هذه اللحظة، ويفاجأ بوجود كريون، ويحتد عليه، ويغلظ له القول، ويكرر اتهامه له بالخيانة وبقتل الملك لايوس، والشروع فى التخلص منه شخصيًّا طمعًا فى الاستيلاء على السلطة، ودليله فى هذا الاتهام أن كريون هو الذى أشار عليه بأن يرسل رسولًا إلى الكاهن ليأتى به، كى يستشيره فى أمر الوباء الذى حلَّ بالمدينة، بالإضافة إلى أن الكاهن

---

[٤٤] – المصدر السابق، ص ٢٠٥.

تريسياس – برغم علمه – لم يتهم أوديبوس بقتل الملك وقت وقوع جريمة القتل!، وجاء يتهمه الآن بعد الجريمة بسنين عدة، وأيضًا لماذا لم يبحث كريون عن قاتل لايوس وقت وقوع الجريمة، فلماذا كل هذا إلا إذا كان فى الأمر مآرب ما بين تريسياس وكريون؟!. ويجيب كريون عن هذه التساؤلات بنفى تهمة الخيانة عنه، وأنه لم يكن خائنًا لأوديبوس فى يوم من الأيام، ويتساءل لماذا يطمع فى السلطة وهو يتمتع بسلطة السلطان الحقيقية دون أن يخاف أو يخشى من شيء ما؟! ويوجه كلامه لأوديبوس قائلًا: "سل نفسك أيفضل الإنسان العرش وما يحيط به من الخوف على الهدوء والأمن إذا ضمنا له من السلطان مثل ما لصاحب العرش. أما أنا فأوثر سلطان الملك على أن أكون ملكًا، وأرى أن هذا شأن الناس جميعًا إذا عرفوا كيف يحدون من شهواتهم. إنى أبلغ منك كل ما أريد دون أن أتعرض لخوف ما، ولو قد كنت ملكًا لأقدمت على كثير من الأمر وإنى له لشديد الكره، فكيف تظن أنى أؤثر العرش على سلطان لا يعرضنى لمكروه؟!... إن الناس جميعًا يتوسلون بى إليك أن كانت لهم عندك حاجة، إنهم يرون أنهم يظفرون عندى بكل ما يريدون. فكيف أعرض عن هذا كله لأطلب ما تزعم أنت أنى أطلبه. هذه الخيانة حمق إن جنيتها[٤٥].

وتدخل يوكاستا عليهما وهما على هذه الحالة من الخصومة، ويقسم لها كريون على أنه لم يفعل شيئًا مما يتهمه بها أوديبوس، فتتوسط له عند أوديبوس بأن ينهى هذه الخصومة وأن يصدق كريون فيما أقسم عليه، ويتوسط له أيضًا رئيس الجوقة، ويقبل أوديبوس الوساطة، ويعفو عن كريون ويتركه يذهب إلى حال سبيله، ويخرج كريون، وتحاول يوكاستا معرفة سبب

---

[٤٥] – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى ، المصدر السابق، ص ص ٢١٤ – ٢١٥.

الخصومة التى ظهرت فجأة بين أوديبوس وأخيها؛ فيخبرها أوديبوس بأن كريون يتهمه بقتل لايوس، حيث أرسل له كاهنًا يخبره بذلك، وإن كان هو يدعى أنه لا يعرف شيئًا، وهنا تتطلب يوكاستا من زوجها أوديبوس ألا يحفل بكلام الكهان، لأنها تعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن الكهانة، ولكى تبرهن له على صحة اعتقادها تروى له حكاية زوجها السابق "لايوس" مع الكهانة، وتقول له: "لقد ألقى فيما مضى من الزمان إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه، ولكن من بعض خدامه، وكان هذا الوحى ينبئ بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى، ومع ذلك فالناس جميعًا يؤكدون أن لصوصًا من الأجانب قد قتلوا لايوس منذ زمن بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب. فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام حتى قيده ودفعه إلى يد أجنبية طرحته بالعراء على جبل وعر. وكذلك لم يتمم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه، ولم يقتل لايوس بيد ابنه"[٤٦].

وهنا يفكر أوديبوس فيما قالته له زوجته ويستوقفه جملة أن لايوس قُتل فى طريق ذات ثلاث شعب، ويسألها فى أى زمان ومكان بالتحديد قُتل الملك، فتجيبه بأن هذا تم قبل توليه عرش طيبة بزمن قليل، ووقع فى بلاد الفوكيين حيث يلتقى الطريقان الآتيان من دلف ودوليس، فيسألها أوديبوس عن سن وشكل وحال لايوس وقت وقوع الجريمة؛ فتجيبه: كان رجلًا طويلًا قد وخط الشيب رأسه، وكانت فيه ملامحك، وكان مسافرًا على عجلة واحدة تحمله هو وحده، وكان بصحبته خمسة من الحراس، قُتلوا جميعًا ما عدا رجلًا واحدًا استطاع النجاة، وهو الذى أخبرنى بذلك؛ فيسألها أوديبوس عن هذا الرجل الذى أخبرها بما حدث، فتجيبه بأنه توسَّل إليها أن ترسله مع

٤٦ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى ،المصدر السابق، ص ص ٢٢٠ – ٢٢١.

القطعان ليرعاها عندما رأى أن أمور المدينة استقرت معك، وأنها استجابت له؛ فيطلب منها أويديبوس أن ترسل فى استدعائه على الفور؛ فتقلق يوكاستا على قلق أويديبوس، وتطلب منه أن يُنبئها بدوافع قلقه هذا، فيحكى لها أويديبوس عن قصته وأصله، ويقول لها أنه ابن بوليبيوس ملك كورنت، وأمه ميروبا دورية الأصل، وكان يعيش عيشة هانئة حتى تطاول عليه رجل سكير فى أحد مجامع اللهو، ونعته بأنه مجهول الأسرة، وأنه ليس ابن الملك والملكة، بل ابنهما بالتنبى، وذهب إلى أبويه وسألهما عن حقيقة ذلك؛ فأكدا له عدم صحة هذا الكلام، وسره ذلك منهما، ولكن تلك الكلمة كانت تنغص عليه كل شيء؛ فذهب إلى معبد دلف على غير علم من أبويه، وسأل أبولون عن حقيقة أمره فلم يجبه، لكنه أعلن له فى وضوح كوارث آخرى، كوارث بغيطة لا تطاق، فقد أنبأه بأن القدر قد كتب عليه أن يتزوج من أمه ويقتل أباه، فخاف أن تتحقق النبوءة فلم يعد إلى بيت أبيه وأمه، وانما ذهب بعيدًا عن المملكة كلها، نافيًا نفسه، وهام على وجهه حتى وصل إلى المنطقة ذات الثلاث شعب، حيث قابل رجلًا أوصافه تقترب تمامًا من الأوصاف التى وصفتها له يوكاستا عن الملك لايوس، وكان معه خمسة من الرجال يحرسونه وهو يمتطى عربة، وعند الاقتراب من موكب هذا الرجل دفعه أحد الحراس بقوة ليفسح الطريق لهم، كما دفعه الشيخ أيضًا فى عنف، فيثور أويديبوس ويشتبك معهم فى معركة حامية، ويتمكن منهم أويديبوس ويقتلهم جميعًا ما عدا حارسًا واحدًا استطاع أن يفر من قبضته.

وبعد أن ينهى أويديبوس كلامه ليوكاستا، يوشك أن ينهار من الحيرة والقلق؛ لخوفه أن يكون الرجل الذى قتله هو لايوس نفسه؛ فتحاول يوكاستا أن تخفف عنه، وتخبره أنها لا تعبأ بهذا الأمر؛ لأنه ليس هناك يقين أنه

هو القاتل، إلا إنه يطلب منها أن ترسل فى استدعاء الراعى على الفور؛ لأنه هو الوحيد الذى سيحل هذا اللغز، حيث إنه قال: إن جماعة من الناس قتلت الملك وليس فردًا، فإن كان هذا الكلام صحيحًا فهو بريء من دم لايوس، أما إذا غيَّر الراعى كلامه – الذى سبق وتفوه به – وقال إن فردًا واحدًا هو الذى قتل الملك وحراسه، فإنه – أى أويديبوس – يكون هو القاتل بدون شك، فتطمئنه يوكاستا إلى أن الراعى لن يغير من قصته التى رواها أمام كل الناس، ورغم ذلك ترسل يوكاستا فى طلب الراعى تلبية لرغبة زوجها. وتخرج هى وأويديبوس من المسرح.

وتنشد الجوقة وتتضرع إلى الآلهة أن تكشف الحقيقة، لأن الإيمان بالآلهة قد ضعف فى النفوس، فها هى يوكاستا تسخر من العرافة والكهنة وتهاجمهما، وتدخل يوكاستا مرة آخرى إلى المسرح ومعها وصائفها، وهى تناجى الآلهة وتضرع لهم بأن يكشفوا الحقيقة وأن تخلصهم من اللعنة التى تحدق بهم، وفى هذه اللحظة يدخل رسول من كورنتوس – البلد التى نشأ وترعرع فيها أويديبوس – سائلًا عن قصر الملك أويديبوس، فيخبره رئيس الجوقة بأنه واقف أمامه وأن زوجته الملكة هى التى تقف أمامه، فيخبرها الرسول بأنه جاء من كورنتوس ليخبر الملك بأن أباه الملك بوليبيوس قد مات، وتفرح الملكة لهذ الخبر وتأمر الوصيفات بأن يخبرن الملك فورًا بهذه الأخبار، وتردد سخريتها بالكهنة قائلة: "أى وحى الآلهة إلام انتهيت ؟ لقد نفى أويديبوس نفسه مخافة أن يقتل هذا الرجل فهذا هو الموت يستأثر به"[٤٧].

---

[٤٧] - سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص ٢٣١.

ويدخل أوديبوس ويستفسر من يوكاستا عن سر استدعائها له؛ فتطلب منه أن يستمع إلى رسول كورنتوس، ويتلقى خبر وفاة أبيه بفرح وسعادة؛ لأن معنى هذا أنه مات دون أن يقتله كما تنبأت الآلهة، فتطلب منه يوكاستا ألا يحفل بالوحى ولا بكلام الكهنة منذ الآن، ولكن أوديبوس يرد عليها أنه ما زال يخاف سرير أمه ، وهنا يتدخل الرسول فى الكلام، ويسأل أوديبوس عن هذه المرأة التى تثير فى نفسه الخوف، فيجيبه أوديبوس بأنها ميروبا التى كان يعايشها بوليبيوس، فيستأذن الرسول الملك فى أن يقص عليه سبب خوفه منها فيخبره أوديبوس بأن أبولون تنبأ له بأنه سيتزوج أمه وسيقتل أباه، ومن أجل عدم تحقيق هذا ترك كورنتوس منذ زمن طويل وجاء إلى طيبة؛ فيرد عليه الرسول قائلًا: "إذا كانت هذه الأسباب هى التى تخيفك وتمنعك من العودة إلى وطنك، فإعلم أن خوفك لا أساس له، لأن بوليبيوس ليس أبوك كما أن ميروب ليست أمك؛ لأنهما كانا عقيمين"، ويندهش أوديبوس من هذا الكلام، ويستفسر أكثر من الرسول عن حقيقة أصله؛ فيخبره الرسول بأنه – أى الرسول – أهداه إلى ملك كورنتوس بعد أن أخذه رضيعًا من راع من رعاة الملك لايوس، فيسأل أوديبوس الجوقة عن هذا الراعى؛ فيجيبه رئيس الجوقة أنه ربما يكون هو نفس الراعى الذى أرسلت الملكة فى طلبه، فيسأل أوديبوس الملكة قائلًا: أيتها المرأة أتظنين أن هذا الرجل الذى كنا ننتظره منذ حين هو الذى يشير إليه هذا الرسول؟؛ فتفزع يوكاستيه وتتعلثم وهى تجيبه قائلة: "ماذا ؟ عمن تتحدث ؟ لا تلتفت لهذا. اجتهد فى أن تنسى هذا الكلام الذى لا يغنى"[٤٨].

---

[٤٨] – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص٢٣٥.

وتحاول يوكاستيه أن تثنى أويديبوس عن مزيد من البحث فى هذا الموضوع، ولكنه يصر على الكشف عن حقيقة نسبه؛ فتتركه يوكاستيه، وتخرج وهى فى حالة كبيرة من اليأس والشقاء، ويبدو أنها قد عرفت حقيقة أويديبوس، ويسأل رئيس الجوقة عن سبب غضب يوكاستيه إلى هذا الحد، فيرد أويديبوس: إنها كانت تحاول إثناءه عن معرفة أصله خوفًا أن يكون أصله وضيعًا، ويدخل الراعى بصحبة عبدين من عبيد أويديبوس، ويتعرف عليه الرسول الكورنثى ويؤكد لأويديبوس أنه هو الراعى نفسه الذى سلمه أويديبوس وهو فى المهد، ويحاصر أويديبوس الراعى بالأسئلة، ويهدده إذا كذب عليه، فينهار الراعى ويعترف بأن هذا الطفل الذى سلمه للراعى الكورنثى كان ابن الملك لايوس وابن زوجته يوكاستيه، وهى التى دفعته إليه ليهلكه خوفًا من وحى مشئوم، حيث كان يقال أن هذا الصبى لو عاش لقتل أبويه، وبدلًا من أن يهلكه كما أمرته الملكة أشفق عليه وأعطاه لهذا الراعى الكورنثى ليحمله إلى بلد آخر حيث يعيش بعيدًا عن أبويه فلا تتحقق النبوءة. وتتضح الحقيقة جليًّا أمام أويديبوس؛ فينهار تمامًا ويصرخ مرددًا: "واحسرتاه ! واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء. أيها الضوء، أيها الضوء لعلى أراك الآن للمرة الأخيرة"[٤٩]. ويسرع أويديبوس إلى القصر. وتنشد الجوقة أناشيد الاعتبار والاتعاظ، موضحة ضعف الإنسان أمام القدر، وموضحة ذلة "أويديبوس وتعاسة حظه.

ويدخل خادم مُقبل من القصر ليعلن للجوقة أن الملكة يوكاستيه قد فارقت الحياة بعد أن شنقت نفسها، ويسرد الخادم للجوقة، كيف قتلت الملكة نفسها فيقول: "لقد مضت ذاهلة، حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير

---

[٤٩] – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص ٢٤١.

الزوجية مستأصلة شعرها بكلتا يديها. ثم تدخل وتغلق الباب من دونها فى عنف داعية لايوس ذلك الذى مات منذ وقت طويل مستحضرة ذكر ابنها الذى منحته الحياة منذ سنين، ابنها الذى كان يجب أن يلقى لايوس الموت من يده ليترك الأم تلد أبناء (أن صح أن يسموا بهذا الاسم) لابنها. وكانت تعول وتنتحب على هذا السرير الذى تلقى من ولدها جيلين، أزواجًا من زوجها وأبناء من ابنها. كيف ماتت بعد ذلك لا أدرى، لقد أقبل أوديبوس صارخًا صاخبًا فلم أستطع أن أرى موت الملكة، انما وقفنا أبصارنا عليه وهو يهيم مضطربًا غائب الرشد. كان يذهب إلى غير وجه، يسألنا أن نعطيه سيفًا، وأن ننبئه عن مكان امرأته، بل عن مكان تلك التى حملته وحملت أبناءه ومنحتهم جميعًا الحياة. ثم هداه إليها فى هذه الثورة إله لا أدرى من هو، ولكن المحقق أننا لم ندله على مكانها. هناك بعث صيحة منكرة واندفع إلى الباب المغلق فيدير حديده المجوف، ثم يقذف نفسه فى الحجرة. وهناك نرى إمرأته وقد خنقت نفسها، وكان الحبل المبرم ما يزال يدور حول عنقها. فلا يكاد الشقى يشهد هذا المنظر حتى يدفع من فمه زئيرًا مروعًا فيحل العقدة التى كانت تعلقها فى الهواء وتسقط المرأة البائسة على الأرض، هنالك رأينا هولا أى هول، نرى أوديبوس ينتزع المشابك الذهبية التى كانت قد اتخذتها زينة، ثم يدفع بها فى عينيه قائلًا: "ستظلان فى الظلمة فلا تريان من كان يجب أن ترياه، ولا تعرفان من لا أريد أن أعرف بعد اليوم". كان يدفع هذه الصيحات ويرفع جفنيه مضاعفًا ضرباته وهاتان عيناه الداميتان تخضبان ذقنه، لم تكونا ترسلان قطرات رطبة من الدم، وانما كان ينفجر منهما مطر مظلم دام"[٥٠].

---

٥٠ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص ص ٢٤٣ – ٢٤٤.

ويدخل أوديبوس داميًا، وقد فقئت عيناه، ويتعاطف معه رئيس الجوقة، ويسأله كيف وجد الشجاعة التى مكنته من إطفاء عينيه بهذا الشكل البشع ؟!،؛ فيجيبه أوديبوس أن الذى دفعه إلى ذلك هو أبولون، فأبولون هو من أراد ذلك، وهو مصدر شقائه، وأن كانت يده هى التى نفذت إرادة أبولون. وتمنى أوديبوس الهلاك للراعى الذى فك قيده وسلمه للراعى الكورنثى، فلو كان قد أهلكه وهو رضيع لما كان مصدر شقاء وألم له ولأصدقائه. ويقول له رئيس الجوقة: "إن كان خيرًا له أن يموت بدلًا من أن يعيش ضريرًا، فيرد عليه أوديبوس قائلًا: لا تحاول أن تظهر لى انى كنت أستطيع أن أفعل خيرًا مما فعلت، لا تشر علىّ؛ فلست أدرى بأى نظرة كنت أقبل على أبى فى دار الموتى أو على أمى التعسة، فقد اقترفت فى ذاتهما آثامًا لا يكفر عنها الموت خنقًا. وأواجه أبنائى الذين ولدوا كما تعلم؛ أكان منظرًا جميلًا لعينى ؟ كلا لم يكن لعينى أن تراهم، كما لم يكن أن تريا المدينة والأسوار ولا أصنام الآلهة المقدسة"[٥١].

ويدخل كريون؛ وينادى على أوديبوس، فيشعر الأخير بالخجل، ويعترف لكريون بالإسراف فى الجور عليه، فيهدئ كريون من روعه، ويقول له: إنه لم يأت ليسوءه أو يلومه، ويوجه كريون العتاب للجوقة لأنها لم تقف إلى جوار أوديبوس فى محنته، ولم تراع حرمته، وأنها تستعرض آلام أوديبوس على الملأ، بينما هذه الألام هى آلام خاصة بأوديبوس وأسرته فقط ويأمر أن يقاد أوديبوس إلى داخل القصر.

---

[٥١] – المصدر السابق، ص ص ٢٤٧ –٢٤٨.

ويتأثر أوديبوس بالموقف النبيل لكريون؛ فيرجوه أن يساعده على أن ينفى خارج البلاد فى منطقة لا يراه فيها أحد، فلا يمانع كريون فى ذلك، ولكن يجب عليه استشارة الآلهة أولًا. ويطلب أوديبوس من كريون أيضًا أن تدفن يوكاستيه بما يليق بها من التكريم، أما مكان دفنه هو فهو هناك على قمة الجبل، ذلك المكان الذى اختاره له أبوه وأمه يوم وُلِد. ويبدو أوديبوس قلقًا على ابنتيه وغير قلق على ابنيه، فهو يوصى كريون بأبنائه قائلًا: "أما ابناى فلا تتكلف فى أمرهما جهدًا، فهما رجلان، ولن تخطئهما وسائل العيش حيثما وجدا. ولكن ابنتاى التعستان ما أشد حاجتهما إلى الشفقة. لم يقدم إليهما الطعام قط على المائدة إلا وقد كنت حاضرًا. ولم تمتد يدى إلى الطعام قط إلا وقد كان لهما منه نصيب. اشملهما بعطفك انى أضرع إليك فى ذلك، ودعنى أمسسهما بيدى وأندب شقاءهما. إنى أتوسل إليك أيها الملك الذى تحدر من أصل نبيل"[٥٢].

وكان كريون قد أرسل فى طلب أنتيجونا وأسمينا – ابنتى أوديبوس – فهو كان يعرف مدى حبه لهما، وأنه حتما سيطلب رؤيتهما، وتدنو الابنتان من أبيهما، ويتحسسهما أوديبوس ويقول لهما فى حسرة وحزن: "إنى أبكى عليكما حين أقدر كل الآلام المرة التى يجب أن تلقياها طول حياتكما من الناس. إلى أى مجمع من مجامع ثيبة، إلى أى عيد من أعيادها تستطيعان ان تذهبا دون ان تعودا باكيتين. وإذا بلغتما هذه السن المزهرة، سن الزواج، فأى الناس يبلغ من الجرأة ان يحتمل كل هذه المخزيات التى ستكون مصدر شقاء لذريتى، لن يتزوجكما أحد يا ابنتى. ستضطران إلى ان تفنيا حياتكما

٥٢ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص ٢٥١.

فى العقم والوحدة"[٥٣]. ويطلب منه كريون ان يدخل إلى القصر، فيستجيب أوديبوس بشرط ان ينفيه كريون خارج ثيبة، فيوافق كريون بعد ضغط وإلحاح أوديبوس، ويدخل به إلى داخل القصر ومعهما أنتيجونا وأسمينا والخدم. وتنشد الجوقة نشيد عِظة واعتبار، نشيد يعبر عن تقلب أحوال الدنيا مفاده: ما ينبغى أن تقول عن أحد من الناس: إنه سعيد قبل أن يقضى الساعة الأخيرة من حياته.

المقدمة المنطقية (الفكرة الأساسية) لمسرحية "أوديبوس ملكًا"

بعد العرض العام لمسرحية "أوديبوس ملكًا" لسوفوكليس نستطيع أن نستنتج أن فكرة المسرحية الأساسية هى "لا مهرب من القضاء والقدر، فوحى السماء متحقق لا محال"، لأن أوديبوس سعى جاهدًا من الهروب من قدره، إلا أنه وجد نفسه فى النهاية فى مستنقع قدره السيىء.

وكان سوفوكليس قد أخذ القصة من أسطورة معروفة، فكثف ما فيها من خصائص اعتبرها رواد المسرح في عصره أثيرة لديهم مثل الشجاعة والاعتداد بالنفس والعدالة. وفي هذه المسرحية التي يقف فيها الإنسان مقابل القدر يستعمل سوفوكليس المفارقة الدرامية باللعب على الكلام الذى يقوله أشخاص المسرحية ويفهم منه المتفرجون أكثر مما يفهم منه الأشخاص أنفسهم نظرًا إلى أن المتفرجين يعرفون القصة إن مسرحية (أوديبوس ملكًا) هي مأساة نموذجية، ونالت الكثير من الاهتمام في العصر الحديث على أيدي مثقفين أفذاذ من أمثال سيجموند فرويد الذي أثارت المسرحية فيه العديد من الأفكار المهمة إلى درجة انها كانت وراء اكتشافه ما يسمى بعقدة أوديب. وما زالت

---

[٥٣] – المصدر السابق، ص ٢٥٢.

المسرحية مثار إعجاب جمهور واسع من المشاهدين والدارسين؛ حيث تنطوي المسرحية على العديد من الأفكار والقضايا الفكرية والفلسفية. فهي تبحث في الأخطار التي يواجهها المرء في رحلته الطويلة على طريق البحث عن الذات، وتبحث في مشاعر الذنب والبراءة، وتكشف عن طبيعة القدر.

لقد وجد سوفوكليس مشكلة سقوط إنسان من علياء الرفاهية إلى هوة التعاسة ماثلًا فى أسطورة أوديب نفسها، غير أنه لم يقف عند صياغة المشكلة فى إطار مسرحى وبأسلوب شاعرى بالغ التأثير فحسب، لكنه حرص إلى جانب ذلك على إبراز المناخ الفكرى الذى يتيح مثل هذا السقوط والأخطاء التى تقود مثل هذا الإنسان الناجح إلى مواقع الأخطار. على أن سوفوكليس "لا يستغل الأسطورة استغلالًا فنيًا فحسب، بل هى تعكس موقفه الفكرى من القضايا العامة. كما أنها توحى بالنهج الفكرى فى استخدامه للأساطير، ومع ذلك لا تبدو القضايا فى المسرحية فكرا مجردا فحسب، بل خلجات نفسية يزيدها هذا العرض المجسّد قدرة على النفاذ إلى الأعماق"[٥٤].

وفى هذا السياق يقول الاردايس نيقول: "لقد استطاع سوفوكليس بقدرته الفائقة فى علاج الموضوع أن يعرض علينا القصة عرضًا ثنائيًّا؛ فنحن إذا نظرنا إليها من الخارج رأيناها إحدى مآسى القدر، فلقد ثبت صدق الوحى فى النهاية، وحاول أوديبوس وجوكاستا بكل جهدهما الفرار من القدر ولكنه وجه حياتهما إلى النهاية المحتومة، الدمار. ومن جهة آخرى كان أويديبوس كما رسمته هذه المسرحية، هو سبب الأحداث التى أثبتت صدق الوحى؛ إذ يتمثل موضع الضعف الرئيسى فى شخصيته فى ثورته المفاجئة على تيرسياس،

---

[٥٤] – ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، مرجع سابق، ص ٣٥٢.

ويتمثل على نحو أخص فى ثورته المفاجئة على كريون، وما كان الرجل المسن (لايوس) ليذبح لو لم يكن الشاب (كما كان أويديبوس وقتئذاك) مصابا بنوبات حدة المزاج، بل أنه فى ختام المسرحية لا يدافع عن نفسه بجهله حقيقة الأمر. وما كان عليه لو أسرف فى الرثاء لنفسه، وألقى المسئولية كلها على اللعنة التى إليها مرد تصرفاته، غير أنه بدلا من ذلك قبل تحمل المسئولية كلها؛ لأن القدر يتمثل هنا أيضًا فى شخصيته وخلقه"[٥٥].

ويضيف الاردايس نيقول فى هذا الموضوع قائلًا: "إن النقاد يركزون في أبحاثهم على تفسير المسرحية والتعليق على أفكارها وما تثيره من قضايا. فمثلًا تبحث فرانسيس فيرغسون في علاقة الجمهور بالمسرحية وتصوراته وتوقعاته. ويقول إيريك هافلوك: "إن الفترة التي وضعت فيها المسرحية تميزت بولادة أساليب جديدة في الكتابة المسرحية. ويقول درو غريفيث أن الجمهور القديم كان يختلف عن الجمهور الحديث في تفسير مفهوم الذنب؛ فأوديب لم يكن يعرف أن الرجل الذي قتله كان أباه، ومع ذلك فإنه اعتبر مذنبا بقتل أبيه. ومهما يكن فإن النقاد متفقون عموما على أن المسرحية تبين بشكل آسر دور السماء في حياة الإنسان وتحذر الإنسان من المغالاة في الاعتداد بنفسه"[٥٦].

---

٥٥ – ألاردايس نيكول: المسرحية العالمية.. الجزء الأول، ترجمة: عثمان نويّه، مرجع سابق، ص ٧٠.

٥٦ - المرجع السابق، ص ٧١.

الحبكة فى مسرحية "أوديبوس ملكًا"

إن قيمة مسرحية "أوديبوس ملكًا" ليست فى أحداثها – لأن أحداثها معروفة جيدًا – بل عن طريق أسلوب عرض هذه الأحداث، وذلك عن طريق اصرار أوديبوس لمعرفة حقيقته، وأيضًا عن طريق التحقيق المُحكم والسريع والذكى والمتلاحق الذى قام به أوديبوس لكل من حوله وطريقة استجوابه لهم لكى يصل إلى قاتل لايوس، وكانت كل خطوة يخطوها فى هذا المضمار تقترب منه هو، ورغم ذلك يصر إصرارًا غريبًا على معرفة الحقيقة، بالإضافة إلى تضخيمه للعقوبة التى يقررها أوديبوس على قاتل لايوس والتى يعلنها بنفسه على شعبه؛ حيث يقول لهم: "إنى لأتمنى لمقترف هذا الإثم سواء أكان فردًا أم جماعة عيشًا ملؤه الوحدة والذلة بعيدًا عن أرض وطنه. كما أتمنى أن تنزل عليه اللعنات حتى ولو كان من أهل بيتى يشاركنى فى العيش على غير علم منى[٥٧].

إن سر عظمة أوديبوس ملكًا يكمن فى كيفية حدوث الفعل وليس الفعل ذاته؛ فنرى أيديبوس يصر اصرارًا غريبًا على معرفة حقيقة قاتل لايوس، رغم أن كل جملة من جمل حوار المسرحية تشير إليه هو، ورغم ذلك لا يتوقف، ولا يستمع لنصائح المقربين له بأن عناده وفضوله هذين سيدفعان به إلى الهلاك. أن قارئ مسرحية "أوديبوس ملكًا" لا ينبهر بسرعة وتدفق الأحداث، ولا بالتحقيق المحكم والمقنع فى المسرحية فقط، بل يندهش من الإصرار الغريب الذى يُبديه أوديبوس للوصول إلى الحقيقة التى ستؤدى به إلى الهلاك، وهو ينتظر بلهفة رد فعل أوديبوس عندما يعرف حقيقته التى بحث

---

[٥٧] – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص ٢٠٠.

عنها هو، ولم يعلنها عليه أحد، فأويديبوس طوال المسرحية يبحث عن شقائه وعن هلاكه.

والمسرحية نموذج لتطور متعقل فى شكل جميل، ليس هناك منظر زائد لا لزوم له، ولا حوار يمكن أن يُحذف، ولا حوار يُمكن أن يُضاف. "والذين يهتمون بتكنيك الكاتب المسرحى يتعلمون قدرًا كبيرًا من دراسة أوديب دراسة فاحصة واعية وسيصفها كثير من الناس على أنها أكثر المآسى التى كتبت إثارة للعواطف ولا ينفذ إليها ضعف من الناحية المسرحية"[٥٨].

والصدفة أو المصادفة فى مسرحية "أوديبوس ملكًا" موجودة بشكل كبير، بل يمكن القول: إنها لم تقم إلا على أساس القدر والمصادفة، فلو لم يسمع "أوديب" من ذلك الشيخ المخمور أنه ليس ابنا للملك بوليب والملكة ميروب؛ إذ أنهما لم ينجبا قط، وأنهما تبنيا "أوديب" ذلك الطفل اللقيط، لما غادر "أوديب" كورنثه باحثًا عن حقيقته، حيث يلقى فى بلاد "طيبة" ذلك المصير البائس الذى سينتهى إليه أوديب فيما بعد. "وفى مفترق الطريق إلى طيبة لقى "أوديب" كوكبة من الناس حيث تنازع أوديب وإياهم فيمن يفسح الطريق للمرور أولا، وبعد إصرار من جانب الجماعة بحقهم فى المرور أولا من الطريق، وتصرف أوديب بوصفه أميرًا وأعمل سيفه فيهم، فسقط الجميع قتلى إلا واحدًا لاذ بالفرار"[٥٩].

---

٥٨ – لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح، ترجمة: أحمد سلامة محمد، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ٣٥.

٥٩ - نوال زين الدين: اللامعقول والزمن والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ص ٢٠٦ – ٢٠٧.

وأيضًا مصادفة أن يتجه إلى بلده الأصلى طيبة دون أى بلد آخر، ومصادفة أن يكون على أبواب مدينة طيبة هذا الكائن المفترس الذى يهلك كل من يتخلف خارج المدينة ولا يستطيع أن يحل اللغز، وكذلك مصادفة أن تكون ملكة المدينة أرملة شابة، وأخوها يقرر أن الذى سينقذ المدينة من هذا الوحش المفترس سيتزوج الملكة، وكذلك مصادفة أن يموت ملك كورنثا فى الوقت الذى يعرف فيه أوديب أنه قتل لايوس، ويأتى الرسول إليه فى هذه اللحظة.. إلخ. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل هذه المصادفات تقلل من روعة هذه المسرحية؟!، والإجابة – من وجهة نظر الباحثة – لا تؤثر ولا تقلل هذه المصادفات من روعة مسرحية أوديبوس ملكًا؛ لأن وجود الحظ أو القدر أو المصادفات فى قصة أو مسرحية ليس عيبًا من العيوب الكبيرة التى تحط من شأنها أو تضعف بناءها، فكثير من الأعمال الدرامية تقوم على المصادفة، كما أن شكسبير استخدم المصادفة فى أعماله، ومنها – على سبيل المثال – مسرحية روميو وجوليت.

إذن "المصادفة ليست فى كل الأحوال عيبا، بل إنها فى بعض الأحيان ضرورة، وأن الفنان الذى يبتعد عن المصادفة ويتجنب الالتجاء إليها عامدًا متعمدًا إنما يرتكب خطأ جسيمًا؛ لأنه يلغى بإرادته سببا من الأسباب الطبيعية لكثير من حوادث هذا الوجود، فالمصادفة ليست خرافة، ولكنها نتيجة قانون خفى من قوانين الحياة لم نكشف بعد سره، كما قال العالم الرياضى "هنرى بوانكاريه""[٦٠].

[٦٠] - توفيق الحكيم: أدب الحياة، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٥٩، ص ٣٥.

من الممكن أن يتحاشى المؤلف المصادفة أو القدر فيما يؤلف من قصة أو مسرحية، وأن ينظم حوادثه على أساس منطقى صرف، وينسج خيوط عمله بمهارة ودقة كما ينسج الثوب أو البساط، ولكن هذا المنطق وهذه المهارة قد يكون فيهما المعول الخفى الذى يهدم صدق هذا الأثر الفنى؛ لأن الحياة لا تسير كلها على المنطق الأدبى. والمؤلف الذى يعتمد على المنطق وحده فى نسيج قصته قد يوصف بالمهارة التى يوصف بها المهندس البارع والصانع الحاذق، وقد يقنع البسطاء منا أنه يصور لهم الحياة، ولكنه فى الحقيقة لا يصور غير حياة نظرية هندسية جيدة الحبكة خلقها منطقه، ولكنها ليست الحياة كما نعيش فيها. "أن الحياة الحقيقية ليست دائما جيدة الحبكة ولا منطقية الحوادث، لذلك كانت مصادفات "شكسبير"، وقدر "سوفوكليس" أقرب أحيانا إلى الحياة من حبكة "أبسن" وبراعة "برناردشو". ليست المصادفة إذن بعيب فى الفن. ربما كان العيب فى بعض الأحوال هو سوء استخدام الفنان للمصادفة، لا فى وجود المصادفة نفسها"[٦١].

وفى هذه المسرحية يثار سؤال آخر وهو: هل يوكاستيه علمت فى وقت ما من زمن المسرحية أنها أم أوديبوس؟. وترى الباحثة أن الإجابة بنعم؛ وذلك عندما أعلن رسول كورنثة لأوديبوس أنه ليس ابن بوليبيوس ملك كورنثة ولا ابن ميروبا زوجة بوليبيوس، وانما هو مجهول النسب حيث التقطه – أى الرسول – من راعى من رعاة الملك لايوس وكان مقيد القدمين؛ وهنا أدركت أن أوديبوس هو ابنها التى قيدته ودفعت به إلى راعى الملك لايوس لكى يهلكه، بدليل أنها تلعثمت عندما سألها أوديبوس عن هذا الراعى، وتوسلت إلى أوديبوس أن يترك هذا الأمر ويتوقف عن البحث والتحقيق

٦١ - توفيق الحكيم: أدب الحياة، القاهرة، المرجع السابق، ص ٣٦.

فيه، وعندما رفض دعته بالشقى، ودخلت إلى القصر يملؤها يأس فظيع. وهنا يثار سؤال آخر: هل يوكاستيه كانت تريد أن يَكُفَّ أوديبوس عن معرفة الحقيقة التى عرفتها هى، ثم بعد ذلك تستمر الحياة بينهما كما كانت وكان شيئًا لم يحدث ؟، أى كانت ترغب فى معاشرته بالرغم من معرفتها بأنه ابنها فى الأصل ؟. والإجابه هنا بالنفى بدليل أنها هرولت إلى القصر بعد معرفتها بالحقيقة مباشرة وشنقت نفسها، دون أن تعرف إذا كان أوديبوس سيتوصل إلى حقيقة أمره أم لا. أمَّا كونها توسلت إليه ليتوقف عن معرفة أصله فهذا يرجع إلى خوفها عليه من أن يفعل فى نفسه شيئًا عندما يعلم بالحقيقة القاسية، بمعنى أنها خافت عليه خوف الأم على ابنها، وليس خوف الزوجة على زوجها، بدليل أنها أنهت حياتها قبل أن يتوصل أوديبوس للحقيقة.

الشخصيات فى مسرحية "أوديبوس ملكًا"

يقول لاجوس آجرى: "إن مسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها، ومن هذه المسرحيات مكبث، والملك لير، وعطيل. إنها جميعًا وسائر مسرحياته العظيمة الآخرى أمثلة رائعة للروايات التى تستوفى شخصياتها المقومات الثلاثة التى يجب أن يستوفيها المسرحى البارع فى رسم شخصياته"[٦٢]. ومسرحية "أوديبوس ملكًا" هى من المسرحيات المبنية على شخصية بطلها، فبدون "أوديبوس" ما كانت هناك دراما، لأنه لا يكون هناك صراع بدونه.

---

[٦٢] – لاجوس آجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح، د.ت، ص ١٠٦.

و"الشخصية الدرامية بناء متخيل فى إطار لغوى لكائن قد يكون له وجود مادى فى دراما النص أو غائب كشخصية جودو فى مسرحية فى انتظار جودو لصمويل بيكيت، وشخصية السيد أبو طالب فى مسرحية الزوبعة لمحمود دياب، وهذا الكائن (الشخصية) فاعل فى حركة الدراما، سواء كان لشخصية رئيسية أو ثانوية أو نكرة أو حتى صامتة، بحكم وظيفتها المحددة فى فعل المسرحية، والشخصيات تبدأ فى التشكل بالتوازى مع تقدم الحوار عن طريق المعلومات التى يستقيها المتلقى من كلماتها وأفعالها، وما يقوله عنها الآخرون"[٦٣].

شخصية "أويديبوس

شخصية أويديبوس هى بعينها شخصية البطل التراجيدى الذى حدد معالمه "أرسطو" فى كتابه فن الشعر، وهو "ذلك الذى يتحول حظه من حال السعادة إلى حال التعاسة، وليس من حال التعاسة إلى السعادة، كما ينبغى ألا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رزيلة، ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير "[٦٤]، وفى ترجمة آخرى للكتاب نفسه يعرف أرسطو البطل التراجيدى بقوله: "هو الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة، ولكنه لا ينتقل إلى حال الشقاء لخبثة ولا لشره بل لذلة أو ضعف ما، ويكون من أولئك الذين يعيشون فى عزة ونعمى، مثل أوديبوس"[٦٥]. والشخصية التراجيدية لابد أن تكون شخصية درامية مؤثرة فى الأحداث، وأن تكون ملائمة للدور الذى تؤديه؛ فهناك مثلًا نوع من الشجاعة الرجولية أو المهارة فى الكلام لا يليق اسناده

---

[٦٣] – رضا غالب: الممثل والدور المسرحى، القاهرة، أكاديمية الفنون، ص ٤٩.

[٦٤] - أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ١٣٣.

[٦٥] – أرسطو: فن الشعر، ترجمة: شكرى عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٦.

إلى المرأة، ويجب أن تكون الشخصية مشابهة للواقع، وأن تكون تصرفاتها متسقة مع ذاتها طوال المسرحية، "وحتى لو كانت الشخصية – موضوع المحاكاة – غير متسقة مع نفسها، وكان ذلك صفة من صفاتها فى المسرحية، فينبغى أن تبقى هكذا، غير متسقة مع نفسها حتى النهاية"[٦٦].

وأوديب أكمل وأنضج شخصية مأساوية بناها سوفوكليس؛ حيث رسمها سوفوكليس رسمًا دقيقًا، فأفعال أوديبوس متسقة تمامًا مع شخصيته منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، بل هى شخصية متسقة مع أفعالها وتصرفاتها منذ الطفولة وحتى نهاية المسرحية، حيث لم يرد المؤلف أن يبنى فعلًا تراجيديًّا قويًّا تنهض به شخصية ضعيفة، فجاءت شخصية أوديبوس شخصية إيجابية وقوية الإرادة والعزيمة؛ فأوديبوس لديه عزة وكبرياء وشجاعة، ونبيل الأصل والفعل؛ فهو ابن ملك فى الأصل، ونشأ وترعرع فى حضن ملك، وفى بيئة ملكية، كما أنه "كان عنيدا سريع الغضب ذكيا"[٦٧]، وهذا يفسر سر غضبه وثورته على موكب لايوس، واشتباكه مع لايوس وحراسه وقتلهم جميعًا ما عدا رجلًا واحدًا؛ فهو لم يقبل الإهانة التى وجهها له الملك لايوس وحارسه عندما دفعاه بعنف لينحياه عن طريق موكب الملك؛ لأنه تعوَّد على أن يأمر ولا يؤمر، يُطاع ولا يطيع، فهو ابن الملك الذى لا يستطيع أحد أن يهينه أو يتعدى عليه، ولو كان أوديبوس شابًّا عاديًّا من عامة الشعب لكان قد قَبِل الإهانة، وخاف وفر هاربًا من أمام موكب لايوس، وخاصة أنه موكب لشخصية مهمة:

---

٦٦ - أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص ١٥٠.

٦٧ – مصطفى بدوى: دراسات فى الشعر والمسرح، مرجع سابق، ص ١٩١.

أويديبوس:... كنت ماضيًا فى طريقى فلما قاربت المكان ذا الشعب الثلاث، ورأيت عجلة يقودها مناد وعليها رجل كالذى وصفته لى وكانت العجلة تدنو منى، فيدفعنى قائد العجلة ويدفعنى الشيخ أيضًا فى عنف لينحيانى عن الطريق، فأثور وأضرب القائد الذى نحانى. وإذا الشيخ ينتظر حتى أحاذى العجلة، ثم يرفع سوطه المزدوج ويهوى به على رأسى. وقد أدى ثمن الضربة غاليًا فما هى إلا أن أصب على رأسه عصاى بهذه اليد التى ترين فيهوى صريعًا. وأقتل كل الذين كانوا معه [٦٨].

يعتبر أوديب شخصية نبيلة الأصل والفعل , فنجد أصله النبيل يتمثل في أنه تربى في قصر ملك كورنثه كما أنه ابن لملك، وهو الملك لايوس ملك ثيبه، نجد فعل أوديب النبيل يتمثل في حرصه على إنقاذ شعبه عندما استنجدوا به لينقذهم من الوباء الذي حل بالمدينة وهو وباء الطاعون، والذي بدد أرواح الناس واحدا تلو الآخر, فيعد أوديب بالسعي في معرفة سبب انتشار الوباء وسرعة حله، كما يتميز أوديب بالذكاء حيث حل لغز الحيوان الذي جاء الى مدينة ثيبه وصب غضبه على شعبه، ويقتل من لا يستطيع حل اللغز , لكن أوديب بذكائه وبإصراره استطاع أن يحل اللغز ويقضي على ذلك الحيوان، مما جعله ينال المكافأة التي كان قد رصدها كريون أخو الملكة يوكاست لمن يستطيع أن يحل ذلك اللغز، بأن يوليه ملكًا على المدينة بل ويزوجه من الملكة يوكاستا زوجة الملك السابق لايوس الذي قتل.

---

٦٨ – سوفوكليس: من المسرح اليونانى، أويديبوس ملكًا، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

فكر أوديب في حل للوباء، فسارع في سؤال الآلهة، فأرسل كريون لاستشارة الآلهة، فعاد اليه كريون ليخبره بأن الآلهة قد أخبرته بضرورة الانتقام من قاتل الملك لايوس؛ لأنه هو السبب في ذلك الوباء. يظهر هنا تسرع أوديب في رد فعله تجاه ما قاله كريون، حيث أمر بقتل كريون أو نفيه خارج المدينة....

ولكن هناك من يصف أوديب بالغرور، ومنهم فوزى فهمى حيث يقول: "العيب الذى يمكن نراه فى أوديب هو الكبرياء التى يتسبب عنه الغضب والتسرع، والذى أساسه الحقيقى حب الذات إلى درجة الغرور. هذا العيب الذى سيطر على طبيعته هو الذى كان سبب استرساله فى شقائه"[٦٩]، ويدلل "فوزى فهمى" على كلامه بمواقف درامية منها قتل أوديب للملك لايوس عند مفترق الطرق خارج المدينة، حيث تشاجر معه على أولوية المرور، وكان من الممكن أن يترك لايوس يمر أولا على اعتبار أنه الأكبر سنا، حيث يعتبر هذا نوعًا من الاندفاع والتسرع والغرور، ومنها أيضًا تسرع أوديب فى اتهام كريون بالتآمر عليه.

وتختلف الباحثة مع رأى فوزى فهمى حيث ترى أن ردود أفعال أوديب قد تكون فيها اندفاع وتسرع وعزة نفس، ولكنها لا تصل إلى درجة الغرور، فأوديب إنسان طيب القلب وحنون بدليل أنه عندما استقبل شعبه أمام قصره حينما ذهبوا إليه ليستنجدوا به للقضاء على الوباء بدأ كلامه معهم بقوله "أي أبنائي " مما يدل على حنوه على شعبه وحبه لهم.أما قتله للملك لايوس فلم يكن أوديبوس ظالمًا، بل كان يدافع عن نفسه، بل كان نبيلًا مع لايوس، فهو

---

٦٩ - فوزى فهمى: مفهوم التراجيديا عند اليونان: مرجع سابق، ص ٤٠

رغم تعدى لايوس عليه مع حارسه إلا أنه لم يضربه كما ضربه، واكتفى فى البداية بضرب حارسه، ولم يبادله الضرب إلا عندما هوى لايوس على رأسه بسوطه المزدوج قاصدًا قتله. وهنا يظهر نُبل أويديبوس فى مراعاة كبر سن لايوس.

وهذه الأفعال تتسق تمامًا مع شخصية أويديبوس. وإن كانت تكشف لنا سمة آخرى من سمات أويديبوس وهى أنه "حاد الطبع"، فهو سريع الانفعال، وهو لو لم يكن كذلك لكان من المحتمل ألا يتشاجر مع لايوس وحاشيته، ولو لم يكن كذلك أيضًا، لما ثار على الكاهن تريسياس واتهمه بالاشتراك فى قتل الملك لايوس، ولما ثار على كريون – شقيق زوجته – واتهمه بقتل الملك لايوس، والتدبير لمؤامرة للانقلاب عليه والاستيلاء على الحكم، فعندما نصحه أعضاء الجوقة الذين يمثلون الشعب بأن يأمر باستدعاء تريسياس الكاهن لاستشارته عن قاتل الملك لايوس؛ أسرع في الأمر بإحضاره.

وشخصية أويديبوس شخصية عادلة، فقد طبق الحكم – الذي كان قد قرره على قاتل لايوس – على نفسه؛ حيث فقأ عينيه عندما علم أنه هو الذي قتل الملك لايوس، وأن الملك لايوس هو أبوه وأنه – أي أوديب – قد تزوج من أمه وأنجب منها أولادًا، ويدل ذلك على عدله وتطبيقه للعدل في حكمه. على أية حال، فسوفوكليس جعلنا نشعر نحو أويديبوس بجلال كبير، فهو ليس ملهمًا، ولا متطلعًا إلى الأسرار، أنه هو الإنسان القوى الواثق بنفسه، الذى استطاع أن يحل اللغز، وأن يواجه مصيره بكل قوة.

- **الجوقة (الكورس)**

مهمة الجوقة فى المسرح الإغريقى هى التعليق على الأحداث، والغناء والانشاد فى الفقرات التى تتخلل المسرحية لتتيح للممثلين محدودى العدد فرصة تغيير ملابسهم. واستخدمها المسرحيون اليونانيون الأوائل كشخصية، لكنها شخصية منفصلة عن شخصيات المسرحية الرئيسية، وهى هنا تجسد شخصية "أهل ثيبة"، ويستخدمها سوفوكليس فى مسرحيته للتعبير عما أصاب المدينة، والتعليق على الأحداث، كما تساعد فى دفع الأحداث إلى الأمام سواء بالغناء والإنشاد أو بالكلام العادى.

- **جوكاستا**

يرى البعض أن جوكاستا عرفت بحقيقة أوديب قبل أن يعرف هو، ورغم ذلك كانت ترغب فى أن تعيش معه، وأصحاب هذا الرأى يدللون على ذلك بعبارة جوكاستا التى وجهتها لأوديب قائلة: "أيها الشقى وددت لو جهلت دائما من تكون"[٧٠]. ولكنها حنونة القلب، محبة لأوديب، طاهرة النفس، حيث أنها رفضت أن تعيش مع ابنها كزوجة له؛ فأنهت حياتها بنفسها.

- **كريون**

كريون فى "أوديبوس ملكًا" رجل طيب، مسالم، مخلص، يؤثر السلامة، غير طامع فى شيء، وليس لديه طموح ولا طمع الدنيا، يحب أخته جوكاستا، كما يحب ويُخلص لأوديب، إنه يمثل النظام أو الروح الاجتماعية

---

[٧٠] – سوفوكليس: أوديبوس الملك، مصدر سابق، ص ٢٣٦.

المحافظة تماما على تقاليدها، "وهو بهذا يؤكد على أحد جانبى التناقض لدى أوديب – الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة – مثل ما يؤكد ترسياس على الجانب الآخر والحقيقى.. ويمضى كريون بالتزامه الاجتماعى فى دفع الأزمة وتفاقمها وتكشفها فى النهاية عن التحدى التراجيدى"[٧١].

- تريسياس

تريسياس فى هذا النص رجل دين، على علاقة وثيقة بالآلهة، يطَّلع على الغيب، يسمع ويطيع أوامر الآلهة، ضرير، نافذ البصيرة، شجاع، لا يخشى شيء سوى الآلهة، فهو لم يخاف تهديدات الملك أوديب، بل وقف يتحدث إليه ويتحداه كما يتحدث الند إلى نده.

<u>الصراع فى مسرحية "أويديبوس ملكًا"</u>

فى هذه المسرحية يدور الصراع بين أوديب والقدر، ولقد حقق القدر النبوءة التى أكد فيها أنه سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه، بالرغم من أن أوديب حاول الهروب من هذا القدر، حيث ابتعد عن كورنثة حتى لا يقتل بوليب وميروب – الذي كان يعتقد أنهما والداه – وتتحقق النبوءة، ولكن النبوءة تحققت بقتل لايوس وزواجه من أمه جوكاستا، وهو لا يدرى أنهما والداه الأصليان، ويمعن القضاء القاسى فى عذاب أوديب، فلا يكشف له عن جريمته، بل يجعله هو الذى يبحث بإصرار غريب عن قاتل لايوس، فإذا به يكتشف أنه هو نفسه القاتل، بل الأكثر قسوة من هذا هو أنه ابن لهذا القتيل وابن لتلك المرأة التى تزوجها وأنجب منها أربعة أبناء. إن الصراع الرئيس هنا

---

٧١ - يسرى الجندى: نحو تراجيديا معاصرة، مرجع سابق، ص ٥٥.

كان بين أوديب وقدره المكتوب عليه. والمغزى من ذلك هو عجز الإنسان أمام الأقدار، وفشله فى تغيير ما قدر له من مصير، فالإنسان فى هذه المسرحية مُسير وليس مُخيرًا.

وثمة صراع آخر فى هذه المسرحية – لاحظته الباحثة وربما لا يروق للبعض – وهو صراع أويديبوس أمام الحقيقة، تلك الحقيقة التى جعلته يفقأ عينيه لأنه لم يكن يراها؛ فأوديبوس أصر إصرارًا غريبًا على معرفة حقيقته، وعندما عرفها قضت عليه. فأوديبوس لو لم يكن لديه شغف بالمعرفة وبالبحث ولو لم يكن لديه هذا العند الغريب لعاش هنيئًا سعيدًا مع أسرته، وبالتالى لم تكن هناك مسرحية من الأساس.

وتكشف المسرحية موقف سوفوكليس الدينى والإنسانى، حيث نجده يؤمن تمامًا بإرادة الآلهة بدليل انتصاره لها فى النهاية، وما تنبأت به وقضت به تحقق بالرغم من جميع المحاولات من قِبل البشر فى الهروب من هذا القدر، ففى البداية يحاول لايوس ويوكاستيه الهروب من قدرهما ويقيدان طفلهما أويديبوس ويلقيان به فى قمة الجبل حتى يَهلك، إلا أن القدر يتدخل وينقذه – دون علمهما – وينشأ الطفل فى مدينة آخرى، ويدفعه القدر إلى العودة إلى بلده الأصلى، ويقتل أباه ويتزوج من أمه – دون أن يعلم بحقيقتهما –، وهكذا تنتصر إرادة الآلهة على إرادة البشر، غير أن سوفوكليس يرى فى نفس الوقت أن الحياة مليئة بالآلام التى تقع على رءوس الأبرياء.

وترى الباحثة أن الذنب ليس ذنب أويديبوس؛ فأويديبوس لم يقترف أى ذنب حتى تحكم عليه الآلهة بهذا الحكم القاسي، بل بالعكس كان يعمل جاهدًا على ألا يقترف الإثم، فأوديب هرب من كورنثه لكى لا يرتكب جريمة

قتل أبيه والزواج من أمه؛ فإذا به يقع فيما اختير له رغمًا عنه، وكان القدر يقول له: عبثًا تحاول الهرب، فإنك لاشك هالك، وفى أثناء ارتكاب أوديب لهذه الأفعال الإجرامية نتبين كم من المحاولات بذلها فى سبيل التخلص من هذا القدر، وهذا ما يجعلنا نتعاطف مع أوديب ونشفق عليه بالرغم من ارتكابه لهذه الجرائم.

<u>الحوار فى مسرحية "أويديبوس ملكًا"</u>

هذه المسرحية من أروع ما أنتجه المسرح طوال تاريخه، ومما يشهد ببراعة هذه المسرحية أن "أرسطو اتخذها أعظم مثال على المأساة، حين كان يتلمس شواهد على صدق رأيه فى كتابه (الشعر)؛ فحوار هذه المسرحية لا تجد فيه سطرًا واحدًا من غير ضرورة. ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفى إلا انتهزتها. وكانت العناية الكبرى فيها برسم الشخصيات، مثل "كريون" رجل الحاشية الأمين، و"جوكاستا" الأم والزوج، و"أوديبوس" النبيل الشهم المصاب بحدة المزاج، العنيد المندفع المتهور.

ومن عناصر الأسلوب التى استخدمها سوفوكليس لجعل مسرحيته أكثر تشويقًا هو عنصر اللغة الشعرية الرائعة والمواقف الدرامية المتضادة التى تحمل معانى مختلفة، ولكنها تصب جميعها فى المضمون، فمثلًا حوار تريسياس مع أويديبوس ، فهذا الحوار من بدايته حتى نهايته يحمل معانى مختلفة، ويحتمل تفسيرات عدة، حوار نستطيع أن نضعه فى مرتبة الألغاز بالنسبة لأوديب، فمنذ البداية عندما يدعى تريسياس عدم مقدرته فى المساعدة على حل المشكلة التى تمر بها البلاد، وإدعاؤه نسيان العلم الذى منحه إياه الآلهة، فهذا لغز مُحير بالنسبة إلى أوديبوس، وعندما يقول

تريسياس لأويديبوس:"ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خيرٌ لك ولى"[٧٢]، وفى موضع لاحق يقول أيضًا: "لا أريد أن أوذيك، ولا أن أوذى نفسى. لماذا تسألنى فى غير طائل"[٧٣]، هذا أيضًا أمر محير بالنسبة إلى أويديبوس؛ فكيف يكون عدم إنقاذ البلاد من الهلاك فيه الخير لأويديبوس والكاهن، ولم يقتنع أويديبوس بهذا الكلام وهذا النصح بسبب عناده وفضوله، ويصر على معرفة الحقيقة التى يحتفظ بها تريسياس، وعندما يرفض الأخير يثور عليه أويديبوس ويتهمه بأنه هو الذى قتل الملك، وإلا ما هى منفعته فى إخفاء القاتل إلا إذا كان هو نفسه الذى فعلها أو على الأقل مشتركًا فى قتله،. وهكذا يدور الحوار بلغة توحى أكثر مما تعلن، فلغة تريسياس توحى إلى أويديبوس أن الأخير هو الذى قتل لايوس، ولغة أويديبوس توحى لتريسياس أن الأخير هو الذى قتل لايوس. وإن كان تريسياس على بينة بما يقول بينما أويديبوس يستنتج.

وفى حوار آخر بين أويديبوس ويوكاستيه، عندما تتوسل إليه بأن يتوقف عن بحثه عن معرفة أصله، يعتقد أنها لا ترغب فى معرفة أصله الوضيع، فى حين أنها كانت قد أدركت أن أويديبوس هو ابنها وزوجها فى نفس الوقت:

يوكاستيه: مهما يكن من شيء فإنى أضرع إليك فى أن تسمع لى وألا تمضى فى هذا البحث.

---

٧٢ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، أويديبوس الملك، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

٧٣ – المصدر السابق، ص ٢٠٤.

أوديبوس: لا سبيل إلى طاعتك. لابد من أن يتبين هذا اللغز [٧٤].

إن يوكاستيه عرفت سر أوديبوس وهى تريده أن يتوقف عن البحث حتى لا يعرف الحقيقة التى ستؤدى به إلى الهلاك، وأيديبوس يعتقد أن لغة يوكاستيه تحمل معنى الإستهزاء والسخرية من أصله الوضيع، حيث يقول لنفسه: "إن هذه المرأة قد أصابها الغرور فهى تستخزى من مولدى الوضيع[٧٥].

إن لغة الحوار – فى هذه المسرحية– تحمل معانى كثيرة، ومواقف متضادة فى نفس الوقت، كما أن الحوار معبر عن الشخصيات ودقيق، ويتجه نحو الهدف مباشرة، ومن شأن هذا أن يجذب قارئ النص ومشاهد العرض حتى آخر كلمة من كلمات المسرحية. ومعروف عن سوفوكليس أنه "صائغ حوار ممتاز، يتميز بوضوح العبارة، وأن قلّت تشبيهاته خصوبة وخيالًا عن تشبيهات أيسخولوس"[٧٦].

الوحدات الثلاث فى مسرحية "أوديبوس ملكًا"

فى هذه المسرحية نجد أن وحدة الموضوع متحققة؛ فالحبكة فيها محكمة للغاية، وأحداثها متسلسلة ومترابطة ترابطًا غاية فى الدقة؛ فالمسرحية تدور حول حدث واحد رئيس، حيث نجد أوديب من بداية المسرحية وحتى نهايتها يبحث عن الشخص المجهول الذى قتل الملك السابق "لايوس"، وجلب على

---

٧٤ – سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى ، المصدر السابق، ص ص ٢٣٥ – ٢٣٦.

٧٥ – المصدر السابق، ص ٢٣٦.

٧٦ – ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع: مرجع سابق، ص ٣٥٣.

أهل "ثيبة" لعنة الآلهة حتى يتوصل إليه، ويكتشف أنه هو نفسه هذا الشخص المجهول، وأنه متزوج من أمه وقاتل أبيه وأخ لأولاده، ويتأكد من تحقق النبوءة التى عمل جاهدًا للهروب منها، وهنا حدث التحول فى شخصيته من السعادة – التى كان عليها منذ بداية المسرحية وحتى لحظة الاكتشاف – إلى التعاسة والشقاء وفقئه لعينيه بمشبكها الذهبى.

ولقد بدأ سوفوكليس مسرحيته من آخر يوم فى حُكم أويديبوس لمدينة طيبة، وأنهاها فى نفس اليوم أيضًا، أى أن أحداثها دارت فى زمن أقل من دورة شمسية واحدة. كما أن مكان المسرحية هو مكان واحد لم يتغير طوال أحدث المسرحية وهو أمام قصر الملك أويديبوس؛ وبذلك يكون قد تحققت فيها وحدتا الزمان والمكان اللتان كثيرًا ما نصت عليهما نظريات الدراما واللتان تعتبر المسرحية التى تتمتع بهما – إلى جانب الوحدة الثالثة، وهى وحدة الموضوع– مسرحية جيدة.

وتكمن صعوبة مسرحية "أيديبوس ملكًا" لسوفوكليس أن جميع أحداثها تدور فى يوم واحد _ دورة شمسية واحدة – وفى مكان واحد – أمام قصر الملك، وهنا تكمن براعة سوفوكليس فى أن يكتب مسرحية تقع كل أحداثها فى مكان واحد وفى يوم واحد – بالرغم من أن أحداث الأسطورة الأصلية وقعت فيما يقرب من أربعين سنة أو يزيد منذ لحظة ميلاد أويديبوس حتى معرفته لحقيقته، ووقعت فى مدن وأماكن عدة – ورغم ذلك لم يشعر القارئ بأى نوع من المبالغة ولا المصادفة بالرغم من وجودها. والحقيقة أن سوفوكليس كان مقيدًا وكان مجبرًا فى أن يلتزم بوحدتى الزمان والمكان نظرًا لطبيعة المسرح الإغريقى فى ذلك العصر، ولكنه قدمَ مسرحية غاية فى

الحبكة والمصداقية. وهذا الأمر يجعله مميزًا عن مؤلفى المسرح فى العصر الحديث؛ لأن المسرح الحديث لم يعد ملتزمًا بوحدتى الزمان والمكان نظرًا لتطور فنية خشبة المسرح من اضاءة وديكور وتكنولوجيا حديثة، الأمر الذى سهل كثيرًا على كتاب المسرح المعاصر، وقلل من قيود الالتزام بوحدتى الزمان والمكان.

وترى الباحثة أن سوفوكليس كان مضطرًا(*) فى اختيار اليوم الأخير فى فترة حكمه ليقص علينا أحداث أسطورة أوديب منذ بدايتها وحتى نهايتها؛ لأنه لو كان اختار أى يوم قبل ذلك اليوم الأخير فى حكم أوديبوس لَمَا استطاع أن يُكمل مسرحيته إلى نهايتها؛ لأن اليوم الذى يفقأ فيه أوديب عينيه، وينهى حياته الملكية، ويقرر نفى نفسه بعيدًا عن ثيبة لم يأتِ بعد، وبالتالى ستكون المسرحية بلا نهاية أو سيكون لها جزء ثان؛ لأن المسرح اليونانى كان مقيدًا بوحدتى الزمان والمكان. كما ترى الباحثة أن سر تفوق مسرحية "أوديبوس ملكًا" لسوفوكليس كان – بالإضافة إلى ما سبق – أنها مبنية على ردود أفعال أوديبوس عندما يعرف الحقيقة تلو الحقيقة. أن القارئ يقرأ المسرحية ليتعرف على الردود المأساوية التى يُبديها أوديبوس عندما يتعرف على الحقيقة تلو الحقيقة، وليستمتع بحيرته ودهشته. وعندما وجد أن أوديبوس نفذ أقصى العقوبات على نفسه لكى يُكَفِّر ويتطهر من ذنوب ارتكبها رغمًا عن إرادته، بدأ – القارئ – يشفق عليه ويتطهر هو الآخر. وهذه هى فكرة عاطفتى الشفقة والخوف، الشفقة من جانب المتفرج

* – يرى محمود الربيعى أن اختيار سوفوكليس لمجموعة أحداث الفترة الأخيرة لحكم أوديبوس لتكون محور مسرحيته دليل على نضج وابداع سوفوكليس الفنى. (أنظر: محمود الربيعى: مأساة أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم،، مرجع سابق، ص ٧٧).

على مصير أوديبوس وزوجته جوكاستا، أما الخوف فهو خوف المتفرج من أن يكون مصيره هو نفس مصير البطل التراجيدى للمسرحية؛ فيحدث له مثلما حدث لأوديب، وبالتالى يتنفس الصعداء ويحمد الله أنه ليس هو أوديب؛ فتحدث له حالة من الارتياح النفسى أو تطهير النفس.

الإرشادات المسرحية فى مسرحية"أوديبوس ملكًا"

لم يستخدم سوفوكليس الإرشادات المسرحية إلا فيما ندر فى مسرحيته هذه، ولم يكن لها تأثير يُذكر؛ ولعل هذه يرجع إلى أن سوفوكليس استخدم الراوى فى بداية مسرحيته كمدخل لسرد الأحداث أو للتمهيد للمسرحية، هذا بالإضافة إلى أن استخدام الجوقة فى المسرحية ووصفها لأحداث المسرحية قلل من كثيرًا من استخدام النص المرافق فيها، هذا إلى جانب أن وحدة المكان فى المسرحية جعلت سوفوكليس يصف ما يحدث خارج خشبة المسرح على لسان الشخصيات،
واقتصر دور الإرشادات المسرجية فى المسرحية هذه على إرشادات خروج ودخول الممثلين مثل:

(يرى كريون مقبلًا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)[٧٧].

(يخرج أوديبوس وكريون وكاهن زوس والشعب ثم تقبل الجوقة مؤلفة من خمسة عشر من أشراف ثيبة)[٧٨].

(يخرج أوديبوس فى أثناء القطعة الأخيرة من الغناء)[٧٩].

---

[٧٧] - سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، مصدر سابق، ص١٩٣.

[٧٨] - المصدر السابق، ١٩٧.

[٧٩] - سوفوكليس: من الأدب التمثيل اليونانى، المصدر السابق، ص١٩٩.

الفصل الثامن

(تطبيق عملي)

تحليل مسرحية

تاجر البندقية

تحليل مسرحية "تاجر البندقية"

وليم شكسبير

لقد ترك شكسبير ثروة ضخمة من التراث الأدبى تتكون من "مائة وأربع وخمسين مقطوعة شعرية من النوع المسمى بالإنجليزية (Sonnet) وخمس قصائد طويلة . وسبع وثلاثين مسرحية شعرية وان تخلل بعضها شئ من النثر . وكلها تعتمد وزناً شعرياً واحداً دون قافية عدا بعض الأغانى والأناشيد المقفاة والتى تضطر إليها قصة المسرحية"([٨٠]) ، "فشكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا نظير لها كل الآخرين . إن ذلك القدر الهائل الممتاز من الخيال الذى امتلكه فى نضج عظيم للغاية ، قد أهله تماماً لأن يمس ذلك الجزء الضعيف المؤمن بالخرافات فى خيال قارئه ، وجعله متمكنا من النجاح"([٨١]) . ومسرحيات شكسبير لم يبدعها كلها من وحى خياله ، لأن لا شئ فى الوجود يخلق من عدم ، فعبقريته تشكلت إلى جانب خياله الخلاق من عدة طرق وأفراد كثر مثل "أوفيد وغيره ممن سبقوه ، وعن طريق مارلو ومن تقدم عليه من المسرحيين الآخرين ، وعن طريق الممثلين فى فرقته والجمهور ، الذى لا تتم أى مسرحية دونه . وفضلاً عن ذلك فإن القيمة الحقيقية لشكسبير هى أنه لا يمكن حصره فى حياة وليم شكسبير . فهو لا ينتمى لعصر وإنما لكل العصور، فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانه فى الحياة الثقافية اللاحقة وتأثيره على حياة اللاحقين من القراء والكتاب والمترددين على المسرح ووضعه كشاعر قومى".

---

[٨٠] – وليم شكسبير: مسرحية " **تاجر البندقية** " ، **ترجمة : مختار الوكيل** ، مرجع سابق ، ص ١١ ،

[٨١] – بنيلوبى مرى: "العبقرية" ، ترجمة: محمد عبدالواحد محمد ، الكويت ، **سلسلة عالم المعرفة** ، أبريل/ ١٩٩٦م ، عدد ٢٠٨ ، ص ١١٥.

إن عظمة شكسبير "تتجلى فى الطريقة التى يحبك بها أطراف القصة لتصبح مسرحية فنية متكاملة ، وفى الطريقة التى يصور فيها الشخصيات المتعددة ويطورها بحيث تصبح إنسانية واقعية ، وفى الشعر العظيم الذى تفوق فيه عن جميع أقرانه من الشعراء الإنجليز ومعظم الشعراء الآخرين فى جميع أنحاء العالم ، كما أن سر عظمة شكسبير أيضاً هو قدرته فى تجريد شخصيته من أعماله الفنية ، فكل شخصية من شخصياته لها خصائصها التى لا تمت إلى شخصية شكسبير بصلة ، وربما ساعده على هذا خياله الخصب ، الذى منحه قدرة كبيرة على الخلق والإبداع ، فشكسبير كان أبعد ما يكون عن التعبير ، فالأحاسيس والأفكار التى تزخر بها مسرحياته ليست أحاسيسه وأفكاره هو بل هى دائماً أحاسيس وأفكار شخوصه فى المواقف الدرامية المعينة التى يقفونها .

يحتل شكسبير وأدبه مكانة واهتمام كبيرين عند الإنجليز ، ليس فقط لشهرته العالمية الواسعة التى تُعد فخراً لهم ، ولكن لأنهم يعتبرون المسرح صناعة لها استثماراتها ، ويعتبرون شكسبير فى حد ذاته عصب هذه الصناعة ، "فيقال إن عدد العاملين فى المسرح على نصوص شكسبير وحدها يبلغون أربعة آلاف فنان وفنى وعامل على مدار السنة . ويقولون إن العاملين فى صناعة شكسبير بشكل غير مباشر يبلغون عشرات الألوف من القوة العاملة ، وهؤلاء هم المشتغلون بصفة دائمة فى طباعة ونشر الطبعات الثقافية من أعمال شكسبير والدراسات عنه ، وهم أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية والطلبة المتخصصون فى مادة شكسبير .. وهم موظفو وعمال للفنادق السياحية الكثيرة والمطاعم والمقاهى فى بلدة شكسبير ويخدمون سياح البلدة والمسرح . وشكسبير أيضاً صناعة للتصدير ، برحلات الفرق ، وبحلقات الدراسات بالجامعات فى كل أنحاء العالم وأقسام الأدب فى الجامعات

العالمية ، وبتصدير الكتب وتصدير حقوق التأليف فى كل لغات العالم .. إلخ"([٨٢]) .

بدأ وليم شكسبير حياته الفنية "ممثلا صغيراً بجانب ترقيعه للمسرحيات المفككة ، أو التى تحتاج إلى ذلك ، وبعد ستة وعشرين عاماً قضاها وليم شكسبير فى خلق عوالمه المسرحية عاد للمرة الأخيرة إلى بلدته فى عام ١٦١٣ ، ويبدو كما يقول "أنطونى بورجس" فى كتابه "سيرة حياة شكسبير" إن شكسبير قد أكمل فى عام ١٦٠٤ عامه الأربعين ، ويفترض بورجس أن صحة شكسبير لم تكن فى حالة جيدة ، أو لن يصبح فى حالة جيدة ، فقد أدى عمله العنيف – كممثل وكمعد ثم ككاتب مسرحى ورجل أعمال – من أجل تسديد ديونه ، إلى انهيار حالته النفسية ، ويبدو أن ذلك قد عجل بموته سريعاً وهو فى عامه الثانى والخمسين ، حيث دفن فى ستراتفورد عام ١٦١٦"([٨٣]).

الشخصية اليهودية فى مسرحية "تاجر البندقية

قرأ الباحث ترجمتان لمسرحية شكسبير " تاجر البندقية " . الأولى: ترجمها الدكتور/مختار الوكيل ، والثانية: ترجمها الدكتور/محمد عنانى ، وآثر الباحث الترجمة الثانية لأنها تخلو من المبالغة اللفظية والإستعلاء بالكلمات الفصيحة الصعبة على القارئ الغير مثقف لغوياً والتى امتلأت بها ترجمة محمد الوكيل الذى اضطر أن يوضح ويشرح معانى الكلمات الصعبة فى الحواشى أسفل الصفحات. وهناك ترجمات أخرى لهذه المسرحية منها

---

[٨٢] – الفريد فرج : **أضواء المسرح الغربى** ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٨٩ ص ٢٥٠ .

[٨٣] – أحمد سخسوخ : **تجارب شكسبيرية فى عالمنا المعاصر** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٩٢ .

ترجمة الشاعر: خليل مطران ، وترجمة: عامر بحيرى ، واستبعدهما الباحث أيضاً لأنه قرأ بعض مقتطفات منهما ووجد أن خليل مطران استخدم لغة جزلة ورصينة لا تصلح لقراء عصرنا الراهن ولا لمسرحنا المعاصر ، أما ترجمة عامر البحيرى – التى صدرت عن الهيئة للكتاب عام ١٩٧٨م – فقد صاغها المترجم شعراً مقفى منظوماً واختصر منها الكثير .

البناء الدرامى لمسرحية " تاجر البندقية "*

تمتاز مسرحيات شكسبير "بالدقة فى التصميم والبناء"(٨٤) ، حيث أن "جميع مسرحياته – باستثناء هاملت – لا وجود فيها لوجدان مجرد أو تائه أو معلق فى الهواء وبالمثل لا وجود فيها لفكرة مجردة أو صارخة أو خارجة عن مجرى المسرحية وتطور الأحداث ، فكل ما فى المسرحية تفاصيل موضوعية تنخرط فى كل متكامل هو الذى يحدد الوجدان"(٨٥) .

ومسرحية تاجر البندقية مسرحية كوميدية تتميز بتوازن البناء الدرامى "شأنها شأن كل مسرحيات شكسبير الكوميدية ، حيث أن البناء الدرامى لهذه الكوميديات لا يكاد يختلف ، اذ نلاحظ فيه التوازن الدقيق بين العنصرين الأول رومانسى يدور حول قصة حب ، والثانى كوميدى ، ساخر يدور حول مؤامرة ، وهذا ما نلاحظه بوضوح فى مسرحية يهودى مالطة ، حيث توجد قصة الحب التى تجمع بين باسانيو وبورشيا ، وتوجد قصة المؤامرة التى دبرها شيلوك لأنطونيو ، وتتداخل القصتان وترتبطان ببعضهما البعض حتى يصبحا كياناً واحداً لا ينفصلان عن بعض ، وهذا البناء يجعل المتلقى

---

* – لا تزال مسرحية تاجر البندقية من الكتب التى يمنع بيعها أو تداولها فى فلسطين المحتلة ، ويعاقب كل من يخالف هذا بالسجن أو الغرامة (انظر: http://gadll.com/vb/showthread.php?t=1094) .

٨٤ – ب . إفور إيفانز : **موجز تاريخ الدراما الإنجليزية** ، ترجمة : الشريف خاطر ، مرجع سابق ، ص ٨١ .

٨٥ – فايز اسكندر : مرجع سابق

يستمتع بقصة الحب ويضحك مع كوميديا الموقف فلا يشعر بالملل . وكتب شكسبير المسرحيات التراجيدية والكوميدية ، وان كان لا يوجد تباين كبير بين النوعين من ناحية البناء الدرامى، "فكوميديا شكسبير السوداء يمكن أن تدعى بالتراجيديات الخفيفة أو المبهجة ، فلا يوجد اختلاف بنيوى جذرى بين كوميديات شكسبير وتراجيدياته"([٨٦]) .

المقدمة المنطقية

تبدأ أحداث المسرحية بأن يستنجد " باسانيو " بصديقه " أنطونيو" لكى يقرضه ثلاثة آلاف درهم لكى يسافر ويطلب الزواج من الفتاة الجميلة "بورشيا" ذات الحسب والنسب والمال أيضاً ، والتى يتنافس على الزواج منها الكثير من كبار القوم من داخل البلاد وخارجها ، ولكن أنطونيو لم يكن يمتلك المال الذى يقرضه إياه ، لأن كل أمواله وضعها فى تجارته الموجودة فى أعالى البحار ، غير أن أنطونيو اقترح على باسانيو – حلاً اضطرارياً للموقف – أن يأخذ هذا المبلغ بالربا من المرابى اليهودى " شيلوك " ، وسوف يسدد المبلغ بالنيابة عنه عندما تأتى سفنه محمله بالبضائع فى موعد أقصاه ثلاثة أشهر ، فذهب باسانيو إلى شيلوك ليقترض منه المبلغ ؛ فوافق شيلوك ، بل زاد بأنه لن يأخذ ربا عن هذا القرض شريطة أن يكون أنطونيو هو الضامن ، وأن يكتب شرطاً – زعم شيلوك أنه على سبيل المزاح ليس أكثر – على أنطونيو مفاده أنه إذا مر ثلاثة أشهر ولم يأخذ أمواله يكون لشيلوك الحق فى اقتطاع رطل من اللحم من أى جزء من أجزاء جسم أنطونيو ، ووافق أنطونيو – برغم اعتراض باسانيو – لإعتقاده أن هذا الشرط لن يتحقق اطلاقاً ؛ لأن سفنه ستعود حتماً محملة بالبضائع قبل

---

[٨٦] – جون لينارد ، مارى لوكهارست : **المرجع فى فن الدراما ٠٠ مرشد لدراسة المسرحيات** ٠٠ ترجمة : محمد رفعت يونس ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦ ، ط١ ، ص ١٢٧ .

موعد استحقاق القرض بعدة أيام ليست بالقليلة . وأخذ باسانيو المال وذهب إلى بورشيا فى بلدتها " بلمونت " واستطاع أن يفوز بها ويتزوجها .

وكان لليهودى شيلوك ابنة تدعى "جيسيكا" ، لم تكن تحب الحياة مع والدها ، وكانت جيسيكا تعيش حالة حب مع شاب مسيحى يدعى "لورنزو" ، وكانت تعلم أن أباها لن يوافق على أن تتزوج من حبيبها ؛ ففضلت أن تهرب مع حبيبها إلى خارج البلاد لتتزوجه ، وأخذت معها بعض أموال أبيها ، كما اصطحبت معها خادمها لونسلوت جوبو .

ومرت الشهور الثلاثة ولم تأتى أى سفينة من سفن أنطونيو ، بل الأكثر من هذا ، تواترت أنباء وانتشرت شائعات بأن سفن انطونيو قد غرقت فى أعماق البحار ؛ وأنه فقد كل تجارته ؛ ففرح شيلوك فرحاً شديداً لأنه كان يتمنى وينتظر اليوم الذى تأتى فيه الفرصة لكى ينتقم من انطونيو ؛ لأن الأخير – فضلاً عن كونه مسيحياً وشيلوك يكره المسيحيين – فهو دائماً ما يسخر منه وينعته بأوصاف حقيرة لكونه يهودياً ، وأيضاً بسبب جشعه وعمله بالربا ، بالإضافة إلى أن أنطونيو يقرض الناس مالاً دون فوائد مما جر الخراب على شيلوك كمراب لا يقرض المال إلا بفوائد عالية.

ويذهب شيلوك إلى المحكمة لكى يقاضى أنطونيو الذى لم يستطع الوفاء بما كتبه على نفسه . وتصل الأخبار إلى باسانيو فيخبر زوجته "بورشيا" بالموضوع ويهرع لنجدة صديقه أنطونيو . وتتأثر بورشيا بالقضية ويتفتق ذهنها عن فكرة بأن تتفق مع أحد أقاربها من كبار المحامين على أن تنوب عنه فى الدفاع عن أنطونيو فى المحكمة ؛ فترتدى ملابس الرجال وتذهب للمحكمة دون علم أحد سوى خادمتها "نيريسا" .

وحاولت بورشيا أن تستعطف شيلوك أن يرحم أنطونيو ويقبل ما عرضه عليه باسانيو وأنطونيو من رد أضعاف مبلغ الدين ، إلا أن شيلوك يرفض هذا الأمر رفضاً باتاً كما رفضه من غيرها قبل مجيئها ، ويصر على أخذ حقه بموجب صك الدين وهو اقتطاع رطلاً من لحم جسم أنطونيو ، وعندها تطلب بورشيا منه أن يستعد لقطع رطل اللحم من جسم أنطونيو ولكن بشرطين: الأول ألا يريق قطرة دم واحدة ، وإذا حدث هذا سوف تصادر الدولة كل أملاكه ، والثانى أن يقطع رطلا واحداً من اللحم من غير زيادة أو نقصان ، فإذا زاد المقدار أو كان يقل حتى حبة خردل أو قسماً من جزء من عشرين من حبة خردل أو إن رجحت كفة الميزان مقدار الشعرة فلسوف يكون الموت مصيره وتصادر الدولة كل أملاكه ، فيتراجع شيلوك عن تمسكه بصك الدين ويحاول الحصول على رأس ماله فقط ، بل وصل به الأمر أن يتنازل عن هذا المال أيضا فى سبيل أن تتركه المحكمة ليغادر إلى منزله ، إلا أن المحكمة تقضى بمعاقبته – كما ينص قانون البندقية – بتجريده من كافة ممتلكاته وتحويلها إلى "لورنزو" زوج ابنته "جيسيكا" بعد وفاته بموجب عقد وقع عليه شيلوك ، كما قضت بأن يعتنق الديانة المسيحية عقاباً له على تآمره على ازهاق روح مسيحى من سكان البندقية .

وتنتهى المسرحية بأن تعود سفن أنطونيو من أعالى البحار سالمة غانمة ، وأن الأقاويل التى ادعت غرقها لم تكن صحيحة ، وأن جيسيكا ولورنزو قد أصبحا من الأثرياء ، ويعرف باسانيو وجراتيانو وأنطونيو أن المحامى الذى أنقذ الأخير لم يكن رجلاً كما بدا لهم فى المحكمة ، بل كان سيدة وهذه السيدة هى ذاتها بورشيا ، كما تنتهى المسرحية أيضاً بلمسات من الفكاهة والمرح من المشهد الذى يهدى فيه الزوجان – باسانيو ، جراتيانو – خواتم الزواج لزواجاتهما – بورشيا ، نيريسا – دون علمهما بحقيقة تنكرهن ، ثم يعرفون الحقيقة ، ويفرح جميع شخصيات المسرحية ما عدا شيلوك .

يتضح من الأحداث السابقة أن المقدمة المنطقية لهذه المسرحية هى: " الرهان على علم الغيب قد يؤدى إلى الهلاك " ، لأن أحداث المسرحية الأساسية قامت على هذه الفرضية ، حيث راهن أنطونيو على الغيب الذى لا يعرفه إلا الله سبحانه وتعالى ، وأكد على يقينه بأن سفنه سوف تأتى غانمة سالمة قبل حلول موعد السداد بزمن ليس بالقليل ، إلا أنه خسر الرهان وكان سيفقد حياته ثمناً لهذا الرهان الذى هو من اختصاص الخالق عز وجل ، ولعل هذا الموضوع يكون درساً وعظة لكل البشر بأن يؤمنوا بأن الأمور الغيبية هى أمور إلهية .

الصراع فى المسرحية

هو صراع بين الخير والشر ، بين الرحمة والقسوة ، بين قيم المسحية المتسامحة وبين اليهودية غير الانسانية – من وجهة نظر شكسبير– ، بين سمات أنطونيو الطيبة وسمات شيلوك الماكرة والخادعة .

الحوار فى المسرحية

المعروف أن" الدراما تمثل نموذجاً نقياً للمحادثة الاجتماعية ، ويقترب الحوار على نحو محدود جداً مما يحدث من لقاءات كلامية فى الحياة اليومية"([٨٧]) ، ومعروف أيضاً عن وليم شكسبير أنه "يروع عقول البشر بقوة حواره وعمق غوصه فى النفس البشرية، وأصالة تعبيره عن حقائق تلك النفس، بحيث لا يمكن أن ترد مسرحياته إلى مجرد أحداث ومناظر تربط بينها عبارات تفسيرية سطحية"([٨٨]) ، ولعل هذا يعود إلى أنه شاعر مبدع وكاتب مسرحى خلاق ، وهو يمزج بين الإثنين فيخرج حواراً درامياً راقياً ،

---

[٨٧] – كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما** ، ط ١ ، ترجمة: رئيف كرم ، لبنان ، المركز الثقافى العربى ، ١٩٩٢ ، ص ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

[٨٨] – محمد مندور : **فى المسرح العالمى** ، القاهرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت ، ص ١٥ .

ولعل هذ هو السبب فى خلود مسرحيات شكسبير ؛ وفى مسرحية تاجر البندقية نجد أن شكسبير "صاغ أحداثها فى ألفاظ غاية فى الروعة ، التى وإن أيقظت المشاعر والأحاسيس ، إلا أنها توقف التفكير وتشل العقل بحيث يتقبل القيم التى تعرضها المسرحية دون إمعان فكر"([٨٩]) ، فقد استخدم شكسبير النظم الشعرى أحياناً واللغة غير الشعرية أحياناً أخرى ، بل إنه استخدم لغة العامة والسوقة فى أجزاء معينة من هذه المسرحية ، وهذا واضح فى حوار جراتيانو الذى تلفظ بألفاظ سوقية وبذيئة أحياناً ، وهذا أمر لا بأس به طالما يعبر عن ثقافة الشخصية الدرامية وعن بيئتها – دون استخدام الألفاظ التى يجرمها المجتمع بالطبع – .

وفى تاجر البندقية "تتربع الصورة الكلامية التى تؤكد وجود البحر فى المؤخرة تسير فيه متهادية مراكب أنطونيو الضخمة تقلل من شأن زميلاتها الصغيرات ، ثم حديقة بورشيا بأشعة ضوء القمر الساحر الحالم تزخر بكلمات الحب من لورنزو إلى جيسيكا وتعطر أنفاسها .. كل هذه المواقف الشعرية الكبيرة هى العظمة الشعرية فى مسرح شكسبير"([٩٠]) ، الذى يستخدم النثر والشعر معاً فى مسرحه وينتقل بينهما حسب مقتضيات الدراما ، وقد يظن البعض أن القاعدة هى استخدام الشعر وأن النثر فى مسرحه ضئيل هزيل ولكن الواقع غير هذا ، فقد استخدم النثر على نطاق واسع لأغراض واضحة محددة وقد شغل فى بعض المسرحيات ما قد يربو على النصف ، فالعامة يتحدثون شعرا إلا فى الرسائل ومناظر الجنون ، وهزل وتبادل النكات . وفى الكوميديا يغلب استخدام النثر وخاصة فى المناظر الهزلية

---

[٨٩] – ب . إفورإيفانز : **موجز تاريخ الدراما الإنجليزية** ، ترجمة : الشريف خاطر ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .

[٩٠] – كمال عيد : "الإخراج الحديث لشكسبير" ، القاهرة ، **مجلة المسرح** ، العدد ٢٨ أبريل ١٩٦٦ ، مسرح الحكيم ، وزارة الثقافة ، ص ١٠٧

بينما يستخدم الشعر فى الحبكات الرومانسية التى تنتظم خط الحب فى الكوميديا"([91])

يرى الباحث أنه بالرغم من حوار المسرحية الممتع والجذاب إلا أن شكسبير استهواه جمال وعذوبة الكلمات فأفاض فيضاً زائداً عن الحد ، وخرج بحواره بعيداً عن منطقة الصراع بالمسرحية ، وبعيداً عن الموضوع الذى تناقشه ، مما قلل من تدفق أحداث المسرحية ، وقلل من عملية الإنجذاب والتشويق إلى أحداثها ، مثال ذلك الحوار الذى دار بين لورنزو وجيسيكا فى نهاية أحداث المسرحية ، الذى لا يعدو غير أنه مباراة كلامية بينهما فى وصف القمر لا علاقة له بالمقدمة المنطقية لهذه المسرحية ، ولو تم حذف أغلبه فلن يؤثر على الحبكة المسرحية ، بل سيكون إثراءاً لها:

لورنزو : ما أجمل البدر الذى يشع نوره على الوجود .. فى ليلة كهذه .. حيث النسيم يقبل الأشجار عذباً فى حنان .. إلخ ([92]).

كما أنه جعل الكلام يطول بشكل كبير على لسان الشخصيات دون أن يبادله أحد أطراف الحديث ، مما جعل أغلب مناطق الحوار أشبه بالمنولوجات ، الأمر الذى يفقد المسرحية تدفقها وحيويتها ، وقد يكون هذا الأمر محموداً فى عصر شكسبير ، أما فى العصر الراهن الذى يتميز بالسرعة والعجلة ، فلا وقت فيه للتأمل .

الشخصية

يقول لاجوس اجرى: إن مسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها ، ومن هذه المسرحيات مكبث ، والملك لير ، وعطيل . إنها

---

[٩١] – فاطمة موسى: "الوحدة الفنية فى مسرح شكسبير" ، القاهرة ، **مجلة المسرح** ، ع ٢٨ أبريل ١٩٦٦، مسرح الحكيم ، وزارة الثقافة ، ص٨٥.

[٩٢] – وليم شكسبير : **تاجر البندقية** ، **ترجمة** : **محمد عنانى** ، **ط ٣** ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص ١٧٩ .

جميعاً وسائر مسرحياته العظيمة الأخرى أمثلة رائعة للروايات التى تستوفى شخصياتها المقومات الثلاثة التى يجب أن يستوفيها المسرحى البارع فى رسم شخصياته . "وقوة وعظمة بناء الشخصية الجيدة هى موهبة تمتع بها شكسبير بشكل كبير ، لذلك نجد أن مسرحياته تختلف وتتميز عن أعمال كثير من كتاب المسرح الآخرين الذين تشير شخصياتهم الدرامية إليهم ، ولا يعرفوا أن ينسلخوا بعيداً عن شخصياتهم الدرامية . إن شخصيات شكسبير الدرامية لا تعبر إلا عن شخصها فقط ، فهى شخصيات متفردة البناء"(٩٣) .

شخصية أنطونيو

بالرغم أن شخصية أنطونيو تعتبر الشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية – بإعتبارها التى وقعت صك الدين وأنها هى سبب مشكلة – إلا أن الباحث يرى أن تأثيرها لا يترك أثراً فى نفس المتلقى مثلما تترك شخصية شيلوك ، لأنها شخصية ضعيفة ، سلوكها سلبى ومستسلمة لمصيرها بشكل لا يتوائم مع نفوذ صاحبها المادى والاجتماعى فى البندقية ، وغير مبالية بالأحداث ولا بالحياة، وتثق فى الجميع ثقة عمياء ، وهذا السمات تتعارض مع مهنتها – التجارة – التى تتطلب قدراً كبيراً من الذكاء والفراسة وقراءة المستقبل ، ومن ناحية التمثيل فإن شخصية شيلوك الشريرة تستهوى الممثلين أكثر من شخصية أنطونيو ، لذلك فإن شخصية شيلوك هى الأجدر بتسمية المسرحية على اسمها ؛ فتصبح – مثلاً – يهودى البندقية أو مرابى البندقية بدلاً من تاجر البندقية .

وشخصية أنطونيو فى هذه المسرحية تتسم بعدة سمات منها :

3 – WILLIAM SHAKESPEARE : **AS YOU LIKE IT** , S.CHAND & COMPANY LTD , RAM NAGA, NEW DELHI , 1996 , p XXXIX .

١ – كئيبة :

وهى صفة لا تتفق مع شخص مثل أنطونيو الذى منحه الله الجاه والمال والصحة الجيدة ، فلم يذكر النص أنه مريض – مثلاً – بمرض ما ، أو يمر بأزمة نفسية نتيجة حادث ما لتكون سبباً لاكتئابه الدائم هذا ، لدرجة أن الابتسامه لا تعرف طريقها إلى وجهه على الإطلاق حتى لو أمطرته بوابل من النكات ، ولم يستطع أو بالأحرى لم يرد شكسبير أن يبرر هذا إلا بأن أنطونيو لا يعرف سر حزنه الدائم:

انطونيو : حقاً لا أعرف سر الحزن الراسخ فى نفسى ! [٩٤]

سولانيو : ... لا يبتسم أو تبدو منه نواجذ

حتى لو أقسم (نسطور) بأن النكتة تضحك ! [٩٥]

جراتيانو : يبدوا عليك الهم يا أنطونيو [٩٦]

٢ – نبيل .. عطوف :

بالرغم من حزنه الدائم إلا أن أنطونيو طيب القلب وعطوف وكريم الخلق ، ويفعل الخير ، وهو ذو حس مرهف ؛ فدموعه تنساب لأى مشهد غير إنسانى ، وهذا واضح جيداً من أحداث المسرحية ، بل إن باسانيو يصفه بأنه أرق الناس وأكثرهم عطفاً ، ويصفه ساليريو بأنه أكثر المخلوقات على وجه الأرض نبلاً وعطفاً :

ساليريو : ما دبَ على الأرض نبيل أكثر عطفاً

...

وهنا فاضت عينه ٠٠ بدموع ثرة[٩٧]

---

٩٤ – وليم شكسبير : **تاجر البندقية** ، **ترجمة : محمد عنانى** ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .

٩٥ – المصدر السابق ، ص ٥٥ .

٩٦ – المصدر السابق ، ص ٥٦ .

٩٧ – المصدر السابق ، ص ص ١٠٧ – ١٠٨ .

باسانيو : ... وأرق الناس وأكثرهم عطفاً
لا يألو جهداً فى فعل الخير[٩٨] .

ويرى الباحث أن هذه السمات تتعارض تماما مع سلوك أنطونيو تجاه شيلوك ، فكيف بإنسان هذه صفاته يسخر ويسب ويحتقر ويضرب إنسان آخر حتى لو كان هذا الإنسان هو اليهودى شيلوك، فما فعله أنطونيو بشيلوك لم يفعله به من هم أقل منه بكثير فى العطف والرحمة والإنسانية ، لذلك ؛ فإن شكسبير لم يوفق توفيقاً تاماً فى رسم شخصية أنطونيو ، ولو أنه جعل الخلاف بين أنطونيو وشيلوك خلافاً كبيراً فى التجارة بحيث يوقع بشيلوك خسارة فادحة ومتكررة لكان هذا أكثر منطقية واقناعاً بشخصية أنطونيو .

٣ – كرهه الشديد لليهود :

وهذا واضح فى عدائه الشديد لشيلوك ، وهذا يتعارض مع كرم أخلاقه وتسامحه ونبل أخلاقه مع كل الناس ، وغير مبرر أيضاً ، فلم تقدم المسرحية بين ثناياها أى أذى وقع على أنطونيو من أى يهودى قبل الأذى الذى كان سيوقعه به شيلوك . ويرى الباحث أن شكسبير جعل أنطونيو – وكل شخصيات المسرحية المسيحية – يكره شيلوك لأن هذا الكره كان سمة سائدة فى كل المسيحيين الأوربيين فى ذلك الوقت ، وخاصة المسحييون المتدينون ، "ويعزو الدارسون عداوة الكنيسة المسيحية فى القرون الوسطى لليهود منذ القرن الأول الميلادى إلى رفضهم الاعتراف بأن المسيح هو مخلص العالم . ولم ير المسيحيون الأوائل الورعون والأتقياء أى تعارض بين ورعهم وكراهيتهم لليهود . وقد ذكرت روز مارى روثر فى كتابها "الإيمان وقتل الأخوة" أن آباء الكنيسة الأوائل أمثال أوريجانوس وأوغسطين

---

[٩٨] – المصدر السابق ، ص ص ١٣٦ – ١٣٧ .

وايزادور عبروا عن ازدرائهم لليهود . فضلاً عن أن هذه المؤلفة ركزت فى كتابها على هجوم القديس يوحنا خريسنستوم الشديد الوطأة على عيوب اليهود واتهامهم بارتكاب الموبقات والجرائم وبالصلف والشر وانتهاك القانون وقتل المسيحيين . وتردد الراهبة فى حكايات كانتربرى لتشوسر نفس رأى هذا القديس فى اليهود فهى ترى أن ابليس يسكن فى قلوبهم تماما كما ذهب القديس يوحنا خريسنستوم إلى أن الشياطين تسكن أعماق أرواح اليهود .

ولعبت الدولة الرومانية – أيضاً – دوراً فى بذر بذور الشقاق بين المسيحيين واليهود فقد استن الحاكم الرومانى قسطنطين عام ٣٣٩م قانونا يحرم زواج اليهود من المسيحيات . حتى لا يتلوثن وإلا تعرضوا لعقوبة الموت . وحتى بعد مرور ألف عام على صدور هذا القانون الرومانى استنت أسبانيا المسيحية قانوناً ينص على منع اليهود من تشغيل المسيحيين والمسيحيات كخدم فى بيوتهم . ولكن القانون الأسبانى سمح لليهود باستخدام المسيحيين فى الزراعة وفلاحة الأرض وحراستها فضلا عن الاستعانة بهم فى حمايته إذا اضطرته الظروف إلى السفر إلى مناطق خطرة . فضلاً عن أن القانون الأسبانى حرم على المسيحى دعوة اليهودى أو اليهودية إلى بيته أو قبول دعوتهما له للأكل والشرب . وكذلك حرم القانون على المسيحى شرب الخمر الذى يقوم اليهودى بصناعته . ولا شك أن ممارسة اليهود للربا زادت فى كراهية المجتمع المسيحى لهم . ثم جاءت الحروب الصليبية لتلهب مشاعر المسيحيين ضد اليهود وتحرضهم على الاعتداء على حياتهم واراغامهم على إشهار مسيحيتهم"([٩٩]) .

---

[٩٩] – رمسيس عوض : صورة اليهودى فى الأدب الإنجليزى ، القاهرة ، دار الهلال ، د . ت ، ص ص ٩ – ١١ .

٤ – شريف .. أمين :

هاتان السمتان واضحتان فى أفعاله ، وفى كلام الآخرين عنه ، ولعل الشرف والأمانة هما اللتان جعلتاه يتفوق فى تجارته ، ولا خلاف فى أن هاتين الصفتين تتفقان مع سلوك أنطونيو الرافض للربا ، واستغلال حاجة الناس:

سولانيو : ... هو أن أنطونيو الشريف والأمين .. بل ليتنى أجد الصفات اللائقة باسمه المكين؟([١٠٠]).

بورشيا :

بورشيا من الشخصيات المرسومة درامياً بعناية كبيرة ؛ فكل أفعالها وتصرفاتها تتسق مع أبعاد شخصيتها الثلاثة – المادية ، الإجتماعية ، النفسية – فهى:

١ – شديدة الجمال :

وجمالها هذا كان ضرورة درامية ، حتى تكون جديرة بهذا العدد الكبير من أفضل الرجال الذين تسابقوا للفوز بجمالها ، ولو أن شكسبير رسمها فتاة ذات جمال متوسط أو أقل من المتوسط فإن تكالب الرجال على الزواج منها كان سيكون غير مبرر:

باسانيو : ... ليست أقل فى جمالها من (بورشيا) العريقة ابنة (كاتو) ([١٠١]).

بورشيا : الحق (نيريسا) ٠٠ أحوال هذا العالم الكبير
قد أرهقت طاقات جسمى الصغير!([١٠٢]) .

---

[١٠٠] – وليم شكسبير : تاجر البندقية ، ترجمة : محمد عنانى ، المصدر السابق ، ص ١١٥ .

[١٠١] – وليم شكسبير : تاجر البندقية ، ترجمة : محمد عنانى ، مصدر سابق ، ص ٦٠ .

[١٠٢] – المصدر السابق ، ص ٦٢ .

٢ – شديدة الثراء :

وهذا الثراء كان ضرورياً لاستكمال الصورة الرائعة لبورشيا ، ويجعل منها مغنماً لأى رجل ، ومنهم باسانيو الطامع فى جمالها ومالها أيضاً ، وهنا يكون إصرار باسانيو على الاقتراض مبرراً ، وتشجيع أنطونيو له على الاقتراض بالربا مبرراً أيضاً ، لأن بورشيا تعتبر فى هذه الحالة فرصة لن تتكرر بالنسبة لباسانيو .

٣ – عطوفة – كريمة :

فهى متواضعة ، عطوفة على الجميع ، تساعد الذى يستحق المساعدة ، ولا تدخر جهداً فى هذا ، وهذا أمر طبيعى مع شخصية تنتمى إلى طبقة ارستقراطية ثرية لم تعرف ذل الحاجة ، ولم تعرف صعوبة الحصول على المال ، لذلك لا غريب عليها أن تتفرغ للعطاء ولعمل الخير ، وخاصة أنها الإبنة الوحيدة لوالدها .

بورشيا : لم أندم يوماً إن أسديت جميلاً (١٠٣) .

٤ – ذكية ..جريئة .. ذات شخصية قوية :

استطاعت بورشيا بذكائها وسرعة بديهتها وقوة شخصيتها وشجاعتها أن تتوصل لحيلة متقنة للذهاب إلى المحكمة التى يحاكم أمامها أنطونيو فى البندقية ، حيث تقمصت شخصية محامى شهير، واستطاعت أن تقنع الجميع ببراءة أنطونيو وإدانة شيلوك ، كما أن تصرفاتها الأخرى خلال أحداث المسرحية لا تخرج إلا من شخصية شديدة الذكاء:

لورنزو : ... ما رأيك فى زوجة (باسانيو)؟

جسيكا : فوق الوصف! .. لا غرو إذا نطقت فى (باسانيو) التقوى

---

١٠٣ – المصدر السابق ، ص ١٤١ .

فلديه مسرات الجنة فى الأرض.. فى تلك السيدة المُثلى!

...

إذ ليس على الأرض البائسة الجرداء .. من يعدل تلك الحسناء![104].

شخصية باسانيو

يرى الباحث أن شخصية باسانيو لم تكن على وتيرة واحدة ، بمعنى أنها شخصية متقلبة ؛ فهى شخصية مرحة فى البداية ، ثم تحولت إلى الجدية ، وفى البداية أيضاً هى شخصية محتالة وانتهازية ، فهو يرغب فى الزواج من بورشيا ليس لأنه يحبها أو أنه معجب بجمالها وانما يرغب فى ذلك من أجل الحصول على أموالها ليعيش فى حياة الترف التى تعودها ، كما أنه يستغل حب أنطونيو له ليقترض منه ، بل يجعله يكتب على نفسه شرطاً قاتلاً ، ثم بعد ذلك لا نشعر بهذه الصفة فى بقية أحداث المسرحية ، بل نشعر أنه تزوج بورشيا من أجل حبه لها فقط وليس طمعاً فى مالها ، ثم نراه يقف بجوار صديقه أنطونيو بكل ما يملك:

باسانيو : ... وطموحى فى مظهر عز أكبر ما يتحمل مالى المحدود

...

ولقد شجعنى حبك لى أن أكشف لك عن خططى لسداد ديونى جمعاء![105]

باسانيو: أعرف فى (بلمونت) وارثة غنية ! جميلة ٠٠ لكن شمائلها تفوق جمالها![106]

---

[104] – المصدر السابق ، ص ص ١٤٨–١٤٩ .

[105] – المصدر السابق ، ص ٥٩ .

[106] – المصدر السابق ، ص ٦٠ .

كما لا نعرف على وجه الدقة هل باسانيو كريم أم مبذر؟ ، فبداية الأحداث تشعرنا انه فتى مستهتر مبذر ، أنفق ثروته على اللهو والملذات ، وهذا ما نلحظه من حديث أنطونيو إليه قائلاً :

انطونيو : الحق أن ذاك ساءنى أشد من تبديد ثروتى على يديك**!**([١٠٧]) .

كما وصفه شيلوك بالمبذر :

شيلوك : ... سآكل من طعام المسرف النصرانى**!**([١٠٨]).

وفى أحداث أخرى من المسرحية نشعر بأنه كريم ، حيث وصفه أنطونيو بالأكرم:

انطونيو : ارجوك يا (باسانيو) الأكرم([١٠٩]).

كما يتمنى الخادم لونسلوت أن يعمل عنده لسخائه وكرمه :

لونسلوت : ... إذ أنه يُهدى إلى أتباعه حُللاً جميلة **!** يا ليتنى أحظى بخدمة ذلك السيد([١١٠]).

كما أن موقف باسانيو مع المحامى الذى دافع عن صديقه أنطونيو فى المحكمة يدل أنه شخص كريم ، لا يرد سائل ، وخاصة إذا ذو فضل عليه ، وذلك عندما طلب منه المحامى أن يمنحه الخاتم الذى يرتديه كتذكار ، فمنحه باسانيو اياه بالرغم أنه هدية من زوجته بورشيا إليه لا يقدر بمال:

---

[١٠٧] – المصدر السابق ، ص ٦٠ .

[١٠٨] – المصدر السابق ، ص ٩٤ .

[١٠٩] – المصدر السابق ، ص ٥٩ .

[١١٠] – المصدر السابق ، ص ٨٥.

باسانيو : ... إنى أجبرت على إرسال الخاتم فى أثره
بعد الإحساس بوخز العار وواجب إكرام الأستاذ
لم أرض لشرفى أن يتدنس بالنكران ! ([111])

كما أن باسانيو يحب أنطونيو حباً شديداً، ويكاد حبه لأنطونيو يفوق حبه لزوجته بورشيا ، وظهر هذا جلياً عندما كان أنطونيو فى أزمة .

جيسيكا :

شخصية جسيكا لا تختلف كثيراً عن شخصية ابيجيل ابنة اليهودى براباس فى مسرحية كريستوفر مارلو المسماه "يهودى مالطة" ، فالأولى تمردت على حياة أبيها وعلى عاداته وعلى بخله وأحبت مسيحياً واعتنقت ديانته ، وتتمتع بجمال كبير ، وأخيراً هربت من أبيها وتركته وحيداً ، تماماً مثلما فعلت الثانية فى مسرحية يهودى مالطة ، والإختلاف – الذى يكاد يكون وحيداً بينهما هو أن جيسيكا هربت مع حبيبها ، أما ابيجيل فقد هربت إلى الدير وترهبنت ، وواضح أن شكسبير تأثر بشخصية ابيجيل فنقلها كما هى فى مسرحيته مع تغيير طفيف . وسماتها هى:

١- كريمة .. جميلة .. رقيقة :

خصائص جيسيكا المادية واضحة فى النص فى أكثر من موضع ، فسمة الكرم أوضحها شكسبير عندما جعلها شكسبير تمنح الخادم لونسلوت نقوداً:

جسيكا : ... هذا دينار لك([112]) .

---

[111] – المصدر السابق ، ص ١٩٣ .

[112] – المصدر السابق ، ص ٩٠ .

أما جمالها فقد أكد عليه شكسبير فى أكثر من حدث ، وعلى لسان أكثر من شخصية ، فالخادم لونسلوت يصفها بالوثنية الجميلة وباليهودية الجميلة ، ويصفها جراتيانو بالفتاة الحلوة ، ويقسم فى حديث أخر على أنها رقيقة وجميلة وحكيمة أيضاً:

لونسلوت : نعم وداعاً ! ولتنطق الدموع بالمشاعر ! يا وثنية جميلة !

ويا ابنة اليهودى الرقيقة!([١١٣]) .

جراتيانو : أفلم يكن ذاك الخطاب من جسيكا الحلوة ؟ ([١١٤])

جراتيانو : قسماً بقناعى ! تلك مثال الرقة! ...

فهى حكيمة ٠٠ إن كنت أجيد الحكم

وهى جميلة ٠٠ إن كان بعينى نظر ٠٠([١١٥])

٢- مختلفة عن آبيها :

سمات جيسيكا مختلفة عن سمات أبيها فى هذا النص ، فبداية هى أحبت المسيحيين حباً جماً ، وأبوها يكرهم كرهاً شديداً ، واقتنعت بالديانة المسيحية واعتنقتها ، ولم يقتنع أبوها بديانة أخرى غير اليهودية المنحاز لها انحيازاً متعصباً ، وهى كريمة جداً ، وهو بخيل لأبعد مدى ، وهى جميلة وهو غير ذلك:

جسيكا : ... لست من طباعة ! أواه (لورنزو) !

فزوجك المحبة ٠٠ تغدو مسيحية ! ([١١٦])

لورنزو : إن كانت الجنة قد كُتبت لوالدها فمن أجل ابنته([١١٧])

---

[١١٣] - المصدر السابق ، ص ٩٠ .

[١١٤] - المصدر السابق ، ص ٩٢ .

[١١٥] - المصدر السابق ، ص ٩٩ .

[١١٦] - المصدر السابق ، ص ٩٠ .

[١١٧] - المصدر السابق ، ص ٩٢ .

ساليريو : الفرق بين لونها ولونك ، كالفرق بين العاج والأبنوس ، أما دماؤكما ،

فكأنما هى النبيذ الأحمر ، ودماك خل أبيض !

([١١٨])

٣ - مخلصة :

هكذا أراد شكسبير أن يصفها فى مسرحيته ، فهو يرى أن حبها واخلاصها لحبيبها المسيحى لورنزو وهروبها معه منتهى الإخلاص فى هذه الفتاة ، ويعتبر هذا السلوك سلوك حميد فى شخصية سوية عاقلة ومتزنة وحكيمة ما وصفها علي لسان جراتيانو ، وهى الإخلاص بعينه كما يقول جراتيانو أيضاً:

جراتيانو : ... هى الإخلاص بعينه .. تثبته فيما تفعل([١١٩]) .

يتفق الباحث مع شكسبير فى أن من حق جيسيكا أن تحب وأن تختار شريك حياتها وأن تتزوجه وتخلص له كل الإخلاص ، ومن حقها أيضاً أن تعتنق الديانة التى تؤمن بها ، ولكن يختلف معه فى وصفها بالمخلصة ، حيث أن جيسيكا ليست هى الإخلاص بعينه – كما يصفها جراتيانو وإلا ماذا نسمى سرقتها لأموال أبيها ، هل نسميها شرف؟! ، بالطبع لا . فهى أجرمت مرتين الأولى عندما سرقت أموال أبيها وهربت بها مع عشيقها ، والثانية عندما خانت أبيها الذى إئتمنها على هذا المال ، وإلا كيف لها أن تسرقه إذا لم يكن يأمن لها؟! ، وكان على شكسبير أن يجعلها لا تسرق أموال أبيها لتمنحها لحبيبها أو حتى لنفسها حتى تتسق أفعالها مع صفة الإخلاص الذى أرادها لها شكسبير .

---

[١١٨] – المصدر السابق ، ص ١١٦ .

[١١٩] – المصدر السابق ، ص ٩٩ .

شخصية جراتيانو:

١ – مرح :

تتميز شخصية جراتيانو بخفة الظل وبروح الفكاهة والمرح :

جراتيانو: فلالعب دور مهرج ! .. ولأفرح ولأضحك حتى يتغضن جلدى ([١٢٠]).

٢ – صريح :

وهى صراحة لا تخلو من الغباء ، فصراحته قد توقعه فى الخطأ ، وقد تسبب أذى للآخرين:

باسانيو : إنك خشن الطبع صريح لا تحذر فى أقوالك([١٢١])

.

١– غير متزن :

الغريب أن جراتيانو يعرف أنه غير متزن وغير رزين ، ويعلم أن أن هذه الصفة ليست بالمرغوب فيها ، ورغم ذلك لا يستطيع فى أوقات كثيرة أن يتمالك نفسه ويكون جاداً ، وإن كان يوّد أن يكون كذلك:

جراتيانو : ... إن لم أرع أصول الذوق مثل غلام يبغى أن يرضى جدته لا تأمن لى أبد الدهر!([١٢٢]) .

خصائص الشخصية اليهودية فى النص المسرحى "تاجر البندقية"

تتمثل الشخصية اليهودية فى هذه المسرحية فى شخصية اليهودى "شيلوك" ، وهى نموذج للشخصية الدرامية المرسومة بعناية ، ومن المعروف أن الشخصية الدرامية "تتكون بشكل متقطع من معلومات موزعة على طول

---

[١٢٠] – المصدر السابق ، ص ٥٧ .

[١٢١] – المصدر السابق ، ص ٨٨ .

[١٢٢] – المصدر السابق ، ص ص ٨٨ – ٨٩ .

النص الأدبى"([123]) ، ولقد نجح شكسبير فى تقديم بعضا من الجوانب النفسية لشيلوك ليعطيه بعض المبررات لأفعاله ، مثل تضرر شيلوك من الإهانات التى يوجهها له أنطونيو ، حيث نعته الأخير بأبشع النعوت مثل: الكلب المسعور ، الكافر ، السفاح ، عديم الضمير، وغيرهم ، كما تطاول عليه بالفعل أيضا وذلك عندما بصق علي وجهه ، وعندما طرده من بيته ركلاً بالقدم ، كما لو كان كلباً غريباً – على حد قول شيلوك له – ، بالإضافة إلى أن أنطونيو يقف حائلاً بين شيلوك وبين الناس الذين يقرضهم بالربا ، حيث يقوم أنطونيو بإقراض الناس دون فائدة تذكر ، مما يقلل من مكاسب شيلوك ، كما أن أنطونيو يسخر من مكاسب شيلوك ، ويضحك على خسائره ، ويفسد صفقاته ، وأضاع عليه نصف مليون ، ويلطخ اسمه ، ويفسد ود أصدقائه ، ويشعل نيران العداء بينه وبين الناس ، وأيضاً يهين عشيرته ، وكل هذا سببه الرئيسى أن شايلوك يهودى ، وشكسبير لم يجعل اضطهاد شيلوك من قبل أنطونيو فقط ، بل يجعله يتضرر من إضطهاد أهل البندقية المسيحيين له ، حيث يسبونه وينعتونه بأبشع النعوت ، كالشيطان ، والكلب ، وعديم الرحمة ، والملعون ، والنذل ، والشرير ، والدموى ... إلخ ، والتى قد تكون لوناً من ألوان الإضطهاد لأقلية دينية . كما أضاف شكسبير بعداً إنسانياً إلى شخصية اليهودى شيلوك ، ولم يجرده من انسانيته تماماً ، وذلك حينما ذكرنا بأن اليهودى هو انسان مثله مثل بقية البشر:

شيلوك : ... حقاً يهودى! أفما له عينان ؟ أو ما لديه يدان؟ أو ما له مثل المسيحى حواس؟ أو ما له الأطراف والأعضاء والمشاعر؟ أفما يحب مثله ويكره؟ يأكل نفس مأكله ، يجرحه نفس السلاح ، تصيبه الأمراض ذاتها ، يُبرئه نفس العلاج؟ ألا نُحسّ البرد فى الشتاء ، والحر فى

---

[123] – مارى كارمن بوبيس: **سيمولوجيا المسرح** ، ترجمة: أحمد عبدالعزيز ، القاهرة ، دار النصر للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٤ ، ط ١، ص ٢٧.

الصيف معاً؟ إذا وخزتمونا ننزف الدماء ، وإن تُدغدغُونا سوف نضحك! إذا سقيتمونا السم متنا ، وإن ظُلمنا منكم انتقمنا ! فنحن فى هذا سواء ، لمَ لا إذن فيما سواه؟ إن أوقع العبرانى ، ظُلما بنصرانى ، فهل ينال رحمة لا بل يناله القصاص! وهكذا إذا أُضير منكم اليهودى ، فعليه أن يثأر! منكم([١٢٤]) .

وبذلك نجح شكسبير فى أن يعطى لشيلوك مبرراً – حتى ولو كان هذا المبرر ضعيفاً – لأفعاله الشريرة ، وبذلك لم يجعل منه نموذجاً مجرداً ومثالاً صارخاً للشر فى إطار الرذائل اليهودية – كما فعل كريستوفر مارلو فى يهودى مالطة – ، كما نجح فى أن يجعل من شيلوك شخصية درامية ثرية بلا مبالغة ولا تهويل وأبعدها عن الجنوح فى الميلودراما ، حيث جعلها نموذج إنسانى حى له ردود أفعال ، قد تكون غير طبيعية بالنسبة للكثير ، ولكنها طبيعية بالنسبة لشخصية يهودية مثل شيلوك لها خصوصية خاصة بها من حيث سلوكها ومعتقداتها ودينها وبيئتها وموروثها الثقافى والفكرى .

كما أن شكسبير جعل شيلوك يبدو – هو الآخر – فى صورة المعادى للمسيحيين وذلك عندما أعلن صراحة عن عدائه لأنطونيو لكون الأخير مسيحياً فى المقام الأول ، حيث قال: "أكرهه فهو مسيحى"([١٢٥]). وهذا الأمر خلق من هذه المسرحية جدلاً فكرياً واسعاً بين النقاد والمخرجين والمهتمين بالعملية الفنية، وهذا واضح عند العديد من المخرجين الذين تصدوا لإخراج هذه المسرحية ، فمثلاً حينما أخرجها المخرج اليهودى "ميشيل خان" على مسرح "برودواى" عام ١٩٦٧ ، رفض رؤية شكسبير لشخصية "شايلوك"

---

[١٢٤] – وليم شكسبير : **تاجر البندقية ، ترجمة** : محمد عنانى ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

[١٢٥] – المصدر السابق ، ص ٧١ .

المراوغة والتى حملت ملامح الشخصية اليهودية آنذاك – وقت كتابتها فى العصر الإليزابيثى – ليطرح "شايلوك" كضحية لأنطونيو وباسانيو ، بل وضحية البندقية كلها والتى رآها "ميشيل خان" فى عرضه متمردة – فى هذا العصر – على التقاليد والقيم الأخلاقية الموروثة من العصور الوسطى ، وبالتالى كان حكم "بورشيا" غير منصف لهذا الشايلوك الضحية ، ومن هنا كان هم ميشيل أن يغير – تزييفا – ملامح الشخصية اليهودية فى العالم ليؤكد زيف التاريخ لهذه الشخصية عن طريق تخريب النص الشكسبيرى الخالد"([١٢٦]) . وعندما أخرجها المخرج الألمانى "بيتر تسادك" فى ديسمبر من عم ١٩٨٨م ، وعرضت على مسرح "البورج تياتر" فى فيينا لم يظهر شيلوك على أنه الشخص الوحيد السئ فى المسرحية ، بل أظهره على أنه "مجرد شخص بين الناس ، يهودى متوحش بين مسيحيين يتصفون بالوحشية فى مجتمع قاس لا يعترف بالنجاح والرصيد فى البنك"([١٢٧]) ، أما المخرج الفرنسى Luca Ronconi فقد أخرج هذه المسرحية فى باريس قبل أن يخرجها تسادك وأظهر فيها "اليهود على أنهم ضحايا"([١٢٨]) ، على عكس الفكرة الأساسية للمسرحية .

١ – **مرابى :**

شخصية شيلوك مهنتها الأساسية ، بل تكاد تكون الوحيدة فى هذه المسرحية هى الربا ، حيث لم يشر لنا من قريب أو بعيد إلى أنه يعمل فى مهنة غيرها ، فهو يستثمر أمواله – التى لم يشر لنا شكسبير من أين جمعها هذا اليهودى هل ورثها ؟ أم جمعها عن طريق عمل ما ، لا نعرف على

---

[١٢٦] – علاء المصرى: **حدود التأويل فى العروض ، عطر الأحباب، ط ٢** ، القاهرة ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٥٥ .

[١٢٧] – بيرند زوخر : **سحرة المسرح** ٠٠ ترجمة : حامد أحمد غانم و صلاح نصر الأشقر ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، ص ٢٠٨ .

[١٢٨] – المرجع السابق ، ص ٢٠٦ .

وجه الدقة ، ولكن المعلوم لدينا أنه يستثمر أمواله الكثيرة فى اقراضها للمحتاجين بفوائد وأرباح كبيرة ، وهو يسمى هذا الفعل عمل وتجارة مشروعة ، حيث نراه يتعجب من أنطونيو عندما يسخر منه وينعته بالمرابى:

شيلوك : ... لم يسخر من صفقاتى .. من حرصى .. من ربحى المشروع .. ويسميه ربا!([129]) .

ويرى المؤرخون أن اشتغال اليهود بالربا يرجع إلى أنه "جزء من طبيعتهم الأزلية ونزوعهم الأبدى نحو امتصاص دم الآخرين ، فى حين فسره المؤرخون الصهاينة بأنه وظيفة فُرضت على اليهود فرضاً باعتبارهم ضحايا أزليين لذئاب الأغيار"([130]) . وعمل اليهود بالربا فى بريطانيا كان منتشراً على نطاق واسع لدرجة أن الملك إدوارد الأول – عندما تولى عرش بريطانيا سنة ١٢٧٣م – "أصدر أمراً يحرم فيه على اليهود التعامل بالربا ورهن الأرض ، بعد أن تبين له أن أموال الدولة توشك أن تذهب إلى جيوب اليهود وحدهم ، ولكن اليهود لم يتقيدوا بهذا الأمر ، بل سرقوا جزءاً كبيراً من ذهب العملة البريطانية ، وقد حكم على مائتى يهودى بالإعدام سنة ١٢٨١م بعد أن ثبتت عليهم هذه الجريمة"([131]) .

٢ – التبلد والصبر والإحتمال :

لقد صبر شيلوك على الأذى النفسى وأحياناً البدنى الذى سببه له المسيحيون من سكان مدينة فينسيا ، فطالما سبوا دينه ، وشتموه ونعتوه بالكلب وبالمرابى والحقير والشيطان وبنعوت أخرى دنيئة ووضيعة ، وضربه

---

[129] – وليم شكسبير : **تاجر البندقية ، ترجمة : محمد عنانى ،** مصدر سابق : ص ٧١ .

[130] – عبدالوهاب المسيرى : **الجماعات الوظيفية لليهود، ط ٢** ، القاهرة ، دار الشروق ، مرجع سابق ، ص ١٩٦ .

[131] – محمد سيد طنطاوى : "قراءة جديدة لأشهر رسالة دكتوراه عن "بنى إسرائيل""، جريدة "**المصرى اليوم**" ، العدد ٢١٩٥ ، الخميس ٢٠١٠/٦/١٧ ، ص ٢٢ .

أنطونيو وطرده من أمام داره وبصق على وجهه ، وكل هذا وشيلوك لا يرد عليهم بأى فعل ، بل يلوذ بالصمت ويؤثر الصمت والإحتمال:

شيلوك : ... وطالما سخرت بى ولمتنى على الربا

وطالما احتملت ذاك صابراً ..

فالإحتمال طبع هذه العشيرة !([١٣٢]) .

ويرى الباحث أن هذا رد فعل ذكى وطبيعى من شخص يعيش شبه وحيد فى مجتمع غير مجتمعه ، وسط عادات وتقاليد غير عاداته وتقاليده التى يؤمن بها ، ويدين – شبه منفرد – بدين منبوذ من الأغلبية الساحقة التى يعيش بينها ، فكان عليه أن يهادن ويصبر ويتحمل وإلا كان الرحيل من هذا المجتمع هو الخيار الثانى له . كما يرى الباحث أيضاً أن كتاب المسرح بصفة خاصة وكتاب الأدب بصفة عامة قد ساعدوا بقوة علي ذيوع وتضخيم صورة إضطهاد الأقليات اليهودية فى العالم وإعطائها حجماً أكبر بكثير من حجمها الطبيعى . وقد استغل اليهود المعاصرون هذه الصورة الذهنية – المبالغ فيها – وروجوا لها وضخموا هم فيها أكثر وأكثر من خلال الإعلام الحديث حتى أوهموا العالم أنهم ضحايا لهذا العالم الظالم ، واكتسبوا بهذه الحيلة تعاطف بعض الدول وساعدوهم فى أن يحتلوا أرض فلسطين ليقيموا عليها دولتهم الصهيونية .

٣- الغش والمكر والخداع

اليهودى شيلوك مخادع ، غشاش ، ماكر ، فقد استكان لأنطونيو وادعى الطيبة والمودة والرغبة فى صداقته حتى وقع الأخير على صك الدين ، وبه هذا الشرط الغريب اللاإنسانى ، وهو أن يقتطع رطلاً من اللحم من أى جزء من جسد أنطونيو إذا لم يسدد الدين فى موعده المحدد ، وعندما لم

---

[١٣٢] – وليم شكسبير : **تاجر البندقية** ، **ترجمة : محمد عنانى** ، مصدر السابق : ص ٧٤ .

يستطع أنطونيو بالوفاء بالدين فى موعده – لظروف خارجة عن إرادته – أعلن شيلوك عن حقيقته الشريرة ، وأسرع – بقلب لا يعرف الرحمة – فى تنفيذ الشرط المدون فى العقد ، ولم ينقذ أنطونيو من براثنه غير ذكاء ودهاء بورشيا:

شيلوك : عجباً ! لم هذا الغضب الجامح ؟
إنى أرجو أن تمتد حبال الود
فأكون صفيك وخليلك [١٣٣]

٤ – يكره المسيحيين

اليهود لم يعترفوا بالأديان الأخرى برغم تبشير التوراة بالمسيح المنتظر ، ولذلك نرى اليهود يكرهون المسيحيين والمسلمين على حد سواء ، وهذا الكره ناتج من بعض تعاليم التلمود التى كانت تدعو إلى استنزاف دماء المسيحى واستعمالها مع أنواع من الفطائر فى مناسبات وأعياد مختلفة ، "وقد أثبتت بعض الوقائع الثابتة وقوع مثل تلك الجرائم واعتراف مرتكبيها بأنها جزء من العقيدة اليهودية . وأقربها إلينا جريمة ذبح الأب توما وخادمه إبراهيم عمار فى دمشق عام ١٨٤٠ ، والتى ما زالت وقائعها محفوظة فى سجلات وزارة العدل السورية حتى اليوم"[١٣٤] .

وشيلوك فى هذا النص شأن براباس فى مسرحية يهودى مالطة يكره المسيحيين كرهاً شديداً ، ولكن شكسبير فى مسرحيته هذه خلق مبرراً لهذا الكره – على عكس مارلو فى مسرحيته يهودى مالطة – فقد جعل المسيحيين فى مسرحيته يكرهونه ويسبونه ويشوهون سمعته فى كل مكان ، بل جعل أنطونيو يضربه ويبصق على وجهه ، ويقف له بالمرصاد فى رزقه

---

[١٣٣] – المصدر السابق ، ص ٧٥ .

[١٣٤] – المصدر السابق ، ص ٤٤ ،

؛ فكان طبيعياً فى – هذا النص الدرامى – أن يكره شيلوك المسيحيين ، وأن يتجنبهم ، ويحاول الإبتعاد عنهم بقدر الإمكان ، وان كان يضطر للتعامل معهم فى بعض الأمور التى لابد فيها أن يتعامل :

شيلوك : (٠٠٠) إذ إننى أبيع منكم وأشترى

وأقبل الحديث بينكم وصحبة الطريق

لكننى لا أستطيع أن أذوق أكلكم وشرابكم أو أن أصلى معكم([١٣٥])

ولكن كره شيلوك لأنطونيو تعدى حدود كرهه للمسيحية والمسيحيين بشكل عام ، لأن أنطونيو فوق أنه مسيحى ، فهو يقرض الناس بغير ربا ، وهذا يتعارض مع مصلحة شيلوك الذى يقرض الناس بالربا:

شيلوك : أكرهه فهو مسيحى ٠٠ ويزيد كراهيتى له

إقراض المال بلا ربح ضعة منه وغفلة

مما يخفض سعر الفائدة على الأموال فى هذه البلدة([١٣٦]) .

واليهودى قد يقبل أى شئ إلا أنه لا يقبل أن يعطله أحد فى جمع وتكنيز المال ، ولذلك فإن شيلوك ما كان يفعل فعلته هذه مع أنطونيو ويضحى بماله لو كان أنطونيو لم يتعرض له فى مصدر رزقه . ومن ناحية أخرى لم يكره المسيحيون شيلوك بسبب ديانته فقط ، ولكن بسسب أفعاله الحقيرة ، بدليل أنهم أحبوا ابنته جيسيكا حباً شديداً .

٥ – حب المال لدرجة العبادة

---

[١٣٥] – المصدر السابق ، ص ٧٠ .

[١٣٦] – المصدر السابق ، ص ٧١ .

المال عند اليهودى شيلوك هو الغاية الكبرى ، التى ليس بعدها غاية ، فهو يعشق المال ليس من أجل أن يكون المال وسيلة لأن يعيش حياة رغدة ، بل من أجل اكتنازة ، فمتعته فى الحياة هى جمع المال فقط ؛ ويجمعه بأى وسيلة ، لا تفرق معه ان كانت الوسيلة التى يجمع من خلالها المال حرام أم حلال ، وقد حدد هذه الوسيلة منذ البداية ، وهى الربا ، فقد وجدها الأكثر ربحاً والأقل وقتاً للثراء السريع . وشيلوك يحب المال أكثر من حبه لإبنته التى أخذت بعض ماله وهربت به مع حبيبها المسيحى لورنزو ، فهو كان يتمنى موتها بدلاً من أن يفقد ماله ، وعندما بحث عنها لم يكن من أجل يستعيدها إلى أحضانه بل من أجل أن يستعيد الأموال التى أخذتها معها ، ونراه يبكى ويولول ويلطم الخدود ليس بسبب فقدانه لإبنته الوحيدة بل لفقدانه بعض أمواله:

شيلوك : ويلى ويلى ويلى ! ضاعت منى ماسة ، قيمتها ألفا دينار، جئت بها من ألمانيا ، لكأن اللعنة ما حلت فى أُمتنا حتى اليوم ، ما أحسست بها إلا اليوم ! ألفا دينار يا ويلى ! وجواهر ونفائس أخرى ، أتمنى لو ماتت جسيكا بين يدىَ ، وبأذنيها الأقراط ! بل ليت الموت يسجيها فى نعش فيه دنانيرى ! لم تسمع أخباراً عنها ؟ ويلى ! لا أدرى كم كلفنى هذا البحث ! خُسرانُ يجلب خُسران ! فاللص مضى بالمال ، والبحث يكلف مالاً ! ما نلت الغاية أو حققت الثأر! ما من نحس إلا انصب على رأسى!([١٣٧]).

توبال : سمعت أن جسيكا ، قد أنفقت فى ليلة واحدة ، سبعين ديناراً !

شيلوك : لقد طعنتنى بخنجر إذ لن أرى ذهبى ٠٠ هيهات بعد اليوم ! سبعون ديناراً

---

[١٣٧] – المصدر السابق ، ص ص ١١٧ –١١٨ .

معاً ؟ سبعون ديناراً ! ([138])

٦ – عدم التورع فى استعمال الجنس – أى المرأة – للوصول إلى مآربهم

اليهودى شيلوك لايعنيه الشرف أو العرض ، فعندما هربت ابنته مع حبيبها المسيحى لم يهتم بهروبها ولم يغضب عليها وانما غضب على أمواله التى سرقتها منه .

٧ – البخل

بخل شيلوك كان سببا من أسباب هروب ابنته "جيسيكا" من بيته ، وواضح أن شيلوك كان بخيلاً أيضاً فى مشاعره تجاه ابنته ، الأمر الذى جعلها تكرهه وتكره العيش معه ، وتصف بيته بقولها: "منزلنا مثل جهنم"([139]) . كما أن خادمه لونسلوت يهرب منه لأنه كان سيموت جوعاً وهو فى بيته:

لونسلوت: ... لقد هلكت جوعا عنده ([140])

لورنزو : إن كانت الجنة قد كُتبت لوالدها فمن أجل ابنته.. أما إذا اعترض الشقاء سبيلها

فلأنها بنت البخيل الكافر([141]) .

[138] – المصدر السابق ، ص ١١٨ .

[139] – المصدر السابق ، ص ٨٨ .

[140] – المصدر السابق، ص ٨٥ .

[141] – المصدر السابق ، ص ٩٢ .

٨- **شيطان**

وصف شكسبير اليهودى بالشيطان فى أكثر من موضع فى مسرحيته ، فقد نعته باسانيو بالشيطان فى مشهد المحاكمة قائلاً : "(٠٠٠) الشيطان ها هنا ([١٤٢]) ، وشبهه سولانيو بالشيطان الذى إذا حضر فى مكان ما فإنه يفسد كل شئ طيب :

سولانيو : فلأقُل آمين فوراً ! من قبل أن يأتى شيطان فيفسد لى دعائى ! بل إننى

أراهُ قادماً فى صورة اليهودى ! هذا هوه!([١٤٣]) .

يرى شكسبير – فى هذا النص – أن الشيطان هو قرين اليهودى ، فلا يفارقه أبداً ، ويحرضه على الشر دائماً ، فعندما حضر اليهودى توبال إلى مجلس كان يضم شيلوك وسولانيو وساليريو نهض الأخيران ليغادرا المكان ، ووجهه سولانيو حديثه إلى شيلوك قائلاً : " قد جاءكم ثالث ، من نفس ملتكم ، هيهات أن تجدو حلاً يناسبكم .. إلا إذا فسد الزمان ، فتهود الشيطان!"([١٤٤]) ، وهو يقصد أن شيلوك ليس بمفرده بل معه شخص آخر وهو الشيطان ، وتوبال هو ثالث الإثنين ، كما أنه يصف – هنا – اليهود كلهم بالشياطين ، وأن هذا هو الطبيعى ، كما يقصد أنهم لن يتحولوا عن شيطانيتهم إلا إذا تحول الشيطان وصار بشراً ، وهذا مستحيل فى نظر ساليريو .

٩ – **الإنعزالية**

عزلة اليهودى عن المجتمع الذى يعيش فيع وتعصبه لدينه وعشيرته هى صفة معروفة عن اليهود منذ القدم ، فدينهم يحرم الزواج المختلط ،

---

[١٤٢] – المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

[١٤٣] – المصدر السابق ، ص ١١٥ .

[١٤٤] – المصدر السابق ، ص ١١٧ .

ويمنعهم من الأكل مع الأغيار ، ويفرض عليهم الإنعزالية فى العبادة ... إلخ ، وفى هذا النص نجد أن اليهودى شيلوك منعزل عن المسيحين انعزال شبه كامل ، فهو يتعامل مع المسيحيين فى عمليات التجارة فقط وما عدا ذلك فهو يفضل الإنعزال:

شايلوك : لا (٠٠٠) إنى أشترى منكم وأبيع لكم وأتحدث معكم ، وأسير معكم ، بيد أننى لن آكل معكم أو أشرب معكم ، أو أصلى معكم !([١٤٥])

١٠- الرغبة الجامحة للإنتقام

اليهودى شيلوك شديد الإنتقام ، لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه ، فعندما سأله ساليريو عما ينوى فعله إذا تأخر أنطونيو فى سداد الدين أجابه قائلاً: "سأُعدُّ منه الطُعم للأسماك! حتى إذا لم يُشبع النهم ، فسوف يشبع انتقامى!([١٤٦]) ، وعندما تم القبض على أنطونيو وايداعه السجن شدد شيلوك على السجان أن يكون حذراً وقاسياً على أنطونيو حتى لا يهرب ، حيث قال له: "يا أيها السجان لا تدعه يفلت .. ولا تحدثنى عن الرحمة قط!"([١٤٧]) . وكانت أفعال شيلوك وقلبه القاسى مثار اندهاش ساليريو الذى تعجب من هذ قائلاً : "لم أعرف يوماً مخلوقاً فى صورة إنسان يحملُ ذاك الحقد وذاك الشَره على التنكيل بإنسان!([١٤٨]) ، وقلب شيلوك كالصخر لا يرق ولا يلين ، خاو من الرحمة والإنسانية والشفقة – كما شبهه الدوق عندما خاطب أنطونيو فى مشهد المحاكمة:

الدوق : (٠٠٠) فالخصم أمامك ذو قلب كالصخر
لا يعرف معنى الإنسانية والشفقة

---

[١٤٥] – المصدر السابق ، ص ٧٠ .

[١٤٦] – المصدر السابق ، ص ص ١١٦ – ١١٧.

[١٤٧] - المصدر السابق ، ص ١٣٤ .

[١٤٨] – المصدر السابق ، ص ١٣٦ .

خاو منها خال حتى من ذرة رحمة! ([149])

وعندما حاول باسانيو استعطاف شيلوك ليثنيه عن انتقامه الغير أدمى هذا رفض الأخير رفضاً قاطعاً، فتدخل أنطونيو فى الحديث وذكر باسانيو أنه يستعطف يهودى ؛ فلا طائل من الحديث معه عن الشفقة والرحمة فهى سمات لم ولن يعرفها العبرانيون أبداً:

أنطونيو : ... فأشق الأفعال وأقساها أيسر من در الشفقة فى لب العبرانى([150]).

ويؤكد شكسبير – فى نصه هذا – على عدم أدمية اليهودى شيلوك ، وذلك عندما وصفه – على لسان جراتيانو – بالحيوان الذئبى ، وأن روحه هى روح ذئب متوحش ومتعطش لشرب الدماء ، وذلك فى الحوار الذى دار بين جراتيانو وبين شيلوك نفسه :

جراتيانو : ... فالروح الكلبية فيك .. كانت فى ذئب ضار فتك بإنسان ثم شنق!

لكن الروح انفلتت منه على المشنقة وحلت فيك!

دخلتك وأنت جنين فى بطن الأم .. فرغائبك رغائب ذئب عطش للدم

قرم للحم ٠٠ شره ونهم! ([151]) .

١١ – الحقد والكراهية لكل الإنسانية

إن شيلوك يكره الإنسانية جميعها ، ويحقد على كل البشر ، فهو يتمنى أن يقتل كل من يقف أمام مصلحته ، يقتل كل من يخالفه:

[149] – المصدر السابق ، ص ١٥١ .

[150] – المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

[151] – المصدر السابق ، ص ١٥٨ .

باسانيو : هل يقتل كل رجل من يكره من بين الناس؟.

شايلوك : أفلا يتمنى كل رجل أن يقتل من يكره؟([١٥٢]).

ظهر حقد شيلوك على الإنسانية جلياً عندما بدأ فى شحذ سكينه لإقتطاع رطل من لحم جسد أنطونيو:

جراتيانو : إنك لا تشحذها فوق نياط النعل .. بل فوق صخور القلب ٠٠ لكن الحقد المسنون بنفسك لا يعدله فى الحدة معدن حتى سيف الجلاد المسلول! أفلا تنفذ لفؤادك بعض ضراعة؟.

شيلوك : كلا! لم تبتكروا بعد ما ينفذ لفؤادى!([١٥٣]).

١٢ – عانت اضطهاداً عنصرياً

عانى شيلوك اضطهاداً من قبل مجتمعه أكثر بكثير مما عانى براباس – فى يهودى مالطة – فهو يحقد على مجتمعه لأنه يمنح الحصانة والحماية لكل المسيحيين بينما لا يتمتع هو وأمثاله من اليهود بمثل هذا ، بل يعانون القهر والحرمان ، "وهو ضحية اعتناقه بحكم القبيلة والجنس والدين أيدولوجية بشرية تقول بمبدأ العين بالعين والسن بالسن ، فتفشل ازاء عقيدة المسيحية الأكثر سمواً التى تقول بالرحمة .. وهذا هو الوتر الذى تلعب عليه بورشيا فى عظتها الشهيرة ٠٠ ولكن شكسبير لا يترك المجتمع المسيحى دون أن يضع فيه بذور الخطأ فى تطبيق التعاليم ٠ وأى فضل يتمثل فى أن يعامل أنطونيو بنى دينه بحلم ووداعة بينما يكيل لليهودى قوارص الكلم؟"([١٥٤]):

سولانيو : لم يُبل البشر بكلب أغلظ من هذا قلباً!([١٥٥]).

---

[١٥٢] – المصدر السابق ، ص ١٥٤ .

[١٥٣] – المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

[١٥٤] – فايز اسكندر : مرجع سابق ، ص ٥١ .

[١٥٥] – وليم شكسبير : **تاجر البندقية** ، **ترجمة** : **محمد عنانى** ، مصدر سابق ص ١٤٠ .

ويتفق الباحث مع شكسبير في إظهاره لبعض التصرفات والأفعال العنصرية التى قام بها المسيحيون تجاه شيلوك ، وإدانته لها – على لسان شيلوك – لأن اليهودى هو إنسان ، ويجب أن يعامل كإنسان ما دام لم يتعدى حدود الإنسانية . ويذكر التاريخ أن اليهود فى بريطانيا قد عانوا اضطهاداً شديداً ، ففى عهد إدوارد الأول ، وبالتحديد "سنة ١٢٩٨م أصدر الملك أمراً بطرد اليهود من جميع البلاد البريطانية فى غضون ثلاثة اشهر ، إلا أن الشعب البريطانى لم يصبر على اليهود حتى تنقضى تلك المدة ، بل أخذ يقتل منهم العشرات والمئات ، وفى قلعة بورك التى احتمى بها عدد كبير من اليهود ، أحرق الإنجليز أكثر من خمسمائة يهودى ، وقد اضطر الملك إلى ترحيلهم قبل انقضاء المدة ، حتى لا يفتك الشعب بهم جميعا فى كل مكان . وظلت بريطانيا خالية من اليهود طوال ثلاثة قرون تقريباً . ولكن عادوا إليها سنة ١٦٥٦م فى عهد الطاغية كرومويل ، الذى اغتصب الملك من شارل الأول بعد أن قدم اليهود له الأموال الطائلة"([١٥٦]) .

ولم يختلف حال اليهود فى مختلف دول العالم عن حالهم فى بريطانيا فقد عانوا من الإضطهاد ونبذ الجميع لهم فى كل زمان وفى كل مكان عاشوا فيه ، ولكن هذا الإضطهاد ليس من فراغ ، بل هو رد فعل طبيعى تجاه أفعال وعقول هؤلاء اليهود الذين يعتقدون أنهم شعب الله المختار ، وأنهم شعب مميز عن بقية شعوب الأرض ، وأنهم يجب أن يكونوا فوق الجميع ؛ لذلك فإن صفاتهم وتصرفاتهم تتسم بالفساد والفسق والفجور والعداء للناس والمجتمعات التى يعيشون فيها ، "فهم لم يتأقلموا طوال تاريخ تواجدهم – مع البلاد التى أخذوها موطناً لهم ، ورغم أنهم يتمتعون بالحقوق المدنية فى

[١٥٦] – محمد سيد طنطاوى : **قراءة جديدة لأشهر رسالة دكتوراه عن "بنى إسرائيل" (الحلقة الأخيرة)** ،مرجع سابق ، ص ٢٢ .

البلاد التى يقيمون فيه ويقومون بواجباتهم – إلا أنهم يتكتلون كجماعة قائمة بذاتها ، لهم مدارسهم الخاصة ، وأنديتهم ، وبنوكهم ، ولهم وسائلهم الخاصة فى المعاملات التجارية ، والربا أشهر هذه المعاملات ، والتعامل بالربا واستغلال المواقف الحرجة لمن يضطرون للتعامل معهم يخلق نوعاً من الكراهية والحقد التى يغذيها السلوك اليهودى لتأخذ طريقها نحو السلوك التنفيذى المتمثل فى الإضطهاد"(١٥٧). وهذا الإضطهاد جعل اليهود لا يستقرون فى مكان ، وأصبحوا فى حالة تشتت وترحال على الدوام ، ورغم هذا لم يحاولوا أن يغيروا من أنفسهم ، واستمروا فى أفعالهم اللاإنسانية ، وراحوا يمارسون الغدر والمكائد والربا والفسق والفجور وامتصاص ثروات الشعوب .

١٤ – تحترم رباط الزوجية

شيلوك لم يتزوج بعد وفاة زوجته ، فهو يحترم رباط الزوجية كثيراً ، ربما أكثر من باسانيو وجراتيانو ، حيث نراه ينتقدهما عندما تمنيا التضحية بزوجتيهما لو كان هذا فيه نجاة لأنطونيو ويقول متهكماً " هكذا الأزواج من بنى النصارى"(١٥٨) ، كما أن باسانيو وجراتيانو فرطا فى خاتمي زواجهما ومنحهما هديتين إلى المحامى ورفيقه ، أما شيلوك فقد انزعج انزعاجاً شديداً عندما علم من اليهودى (توبال) أن ابنته قد سرقت خاتم منه– كانت زوجته قد أعطته له كهدية أيام خطبتهما – وقد باعته مقابل قرد:

شيلوك: ملعونة يا جيسيكا ! (توبال) قد عذبتنى! الخاتم الزبرجد؟ لقد أخذته هدية من زوجتى (ليحا) – يرحمها الله – أيام

---

١٥٧ – مدحت أبوبكر : **محاولات تهويد الإنسان المصرى** ، القاهرة ، مصر العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ ، ص ٦٤ .

١٥٨ – وليم شكسبير : **تاجر البندقية** ، **ترجمة : محمد عنانى** ، مصدر سابق ، ص ١٦٧ .

خطبتنا! ولست أقبل التفريط فيه ، حتى ولو أعطيت ما فى الأرض من قرود!"([159]) .

وهناك إحتمال وارد أيضاً ، أن يكون عدم زواجه للمرة الثانية لبخله الشديد .

على أية حال ، ينهى الباحث بحثه فى سمات الشخصية اليهودية فى هذا النص بقول المخرج جلال الشرقاوى متقمصاً روح شكسبير أثناء تقديمه لعرض تاجر البندقية الذى أخرجه عام ٢٠٠٧م: "فتشت عن (شيلوكى) الذى رسمته فى مسرحيتى تاجر البندقية فوجدته قزماً صغيراً .. قزماً رحيماً شفوقاً ودوداً إلى جانب (شيالك) عصركم: ديان ومايير وبيجن وبيريز وباراك وناتانياهو وشارون وأولمرت .. لا وألف لا .. أحمد الله أنى عشت ومت فى عصر غير عصركم"([160]).

[159] – المصدر السابق ، ص ١١٩ .

[160] – أحمد سخسوخ : **تجارب شكسبيرية فى عالمنا المعاصر** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ٢٠١٠م ، ص٣١٣.

المراجع

- **فرج عمر فرج:** الشخصية اليهودية بين مسرح كريستوفر مارلو ووليم شكسبير وبين المسرح المصرى" ، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، ٢٠١٢م.
- **نهي مصطفي محروس:** المعالجة الدرامية لمأساة أوديب في المسرح، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، ٢٠١٥م.
- **سيد حامد النساج وأخرون:** الأدب العربى الحديث للمرحلة الثانية من الثانوية العامة ،القاهرة، مطابع وزارة التربية والتعليم،٢٠٠٣٢-
- محمد عنانى: الأدب وفنونه ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩١
- **www.shuhuf.net**
- **http://ar.wikipedia.org**
- **http://www.iraqalkalema.com**
- **http://www.diwanalarab.com**
- http://www.alsabaah.com
- فيكتور باينكو : تحليل القوالب الموسيقية، ت: عماد حموش، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨.
- http://www.syriagate.com
- أحمد المصري : موسوعة محيط الفنون، الجزء الثاني
- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=1259
- http://www.alnoor.se/article.asp?id=48344
- http://ismail.africa-web.org/index.php?option=com

- http://www.alitthad.com/paper.php
- فرانك.م.هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية ،ت:كامل يوسف وأخرين ،القاهرة:دارالمعارف،١٩٧٠.
- محمد صديق(د): مقدمة فى الفنون المسرحية ، القاهرة: دار الغد،١٩٩٢.
- ناجى وديد فوزى(د) : النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى، رسالة دكتوراه غير منشورة،القاهرة،أكاديمية الفنون،المعهد العالى للنقد الفنى،١٩٩٣ .
- ريتشارد كورسون : فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة،القاهرة،دار الفكر العربى، ط١ .
- كارل النزويرث: الإخراج المسرحى ،ت: أمين سلامة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠
- احمد بدوى(د): محاضرات فى علوم المسرح ،الزقازيق ،جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية.
- http://www.alhorria.info
- http://jesusmylord.religionboard.net
- عثمان عبد المعطى(د)عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى, القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦
- الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣م.
- د.ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧١ .

- www.maximoschurch.mountada.biz/monta

- لويز مليكة : الديكور المسرحي ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

- ربيع الحرستانى، سوسى اسكانيان : فن المنظور والرسم ،دمشق،دار الأيام، ط ١ ، ٢٠٠٠.

– محمد ماجد الخلوصى(م): المنظور والإظهار المعمارى ،القاهرة ،عالم الكتب،ط ١ ، ١٩٩٦.

– اريك بنتلى: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، العراق، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٦، ط٢.

– هيننج نيلمز: الإخراج المسرحى، ترجمة: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

– نبيل راغب (د): فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان،ط١، ١٩٩٦.

– ابراهيم حمادة (د) : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٨٥ .

– رضا غالب (د): المثلث البنائي لفن التمثيل ، القاهرة، ٢٠٠١.

- عادل النادي : مدخل إلي فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- نبيل راغب (د): موسوعة الإبداع الأدبي ،القاهرة،الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩.

– أرسطو: فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٣ .

– ابراهيم حمادة (د): طبيعة الدراما ،القاهرة، سلسلة كتابك رقم ٢٦، دار المعارف، ١٩٧٨

– روجرم .بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما، ت: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ،بدون تاريخ.

– عبد العزيز حموده: البناء الدرامى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨.

– جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢ .

– ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٨٥ .

– رضا غالب: المثلث البنائي لفن التمثيل ،القاهرة، ٢٠٠١ .

– عادل النادي : مدخل إلي فن كتابة الدراما ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

– نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٦ .

- أرسطو: فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٣ .

- ابراهيم حمادة: طبيعة الدراما ، سلسلة كتابك رقم ٢٦، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٧٨ .

- روجرم .بسفيلد الابن : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ت: دريني خشبة ،القاهرة، مكتبة نهضة مصر، بدون تاريخ.

- احمد بدوى:محاضرات فى علوم المسرح ، الزقازيق, جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية .

- حسين رامز محمد رضا : الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢.

- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي (دراسة تحليلية للاصول)، القاهرة، مؤسسة حورس الدولية،٢٠٠٧ .

- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨ .

- www. cest-lamour.maktoobblog.com

- www.arab-book.com

- www. almadapaper.net

- www.moqatel.com
- w ww.heandshe2.com
- www.arab-ewriters.com
- www.dwetoo.com
- www.heandshe2.coml
- www.liilas.com
- www. furat.alwehda.gov.sy
- www.moeforum.net
- www. nooon2006.maktoobblog.com
- www.ccast.edu.ps/staff
- www.startimes2.com
- www.alzoa.com
- www. infor.idoo.com
- www.ikhwan.net
- www.iraqiwriter.com
- www.al3ez.net

- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٨٥.

- عثمان عبد المعطى : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى،القاهرة، الهيئة العامة للكتاب

- عبد المنعم عثمان: الديكور المسرحى والتشكيل،القاهرة، سان بيتر للطباعة ،ط١ ،٢٠٠١

- عبد المعطى نمر موسى واخرون:الدراما والمسرح فى تعليم الطفل، القاهرة ،دار الامل للنشر والتوزيع، ١٩٩٢